كلمة قوافل

منذ أن بدأت «قوافل» تخط طريقها في فضاء الصحافة الأدبية وهي تحتفل بنسق المحاور كهدف من أهداف البرمجة الثقافية الواعية، وذلك من أجل توليد حفريات متخصصة في قضايا إبداعية محلية بشكل خاص، وعربية أو عالمية على وجه العموم .

وقد خُصص هذا العدد لمناقشة بعض إشكاليات «تداخل الأجناس الأدبية»، هذا المحور الذي أصبح من أهم قضايا النقد المعاصر، لأنه يشكل كينونة الخطابات الإبداعية التي توصف بأنها جديدة وتجريبية وكاسرة للمألوف الذي رسم خريطة الثقافة الإبداعية التراثية... من هنا كانت المفارقة كبيرة بين ما أصبحت فيه النصوص الشعرية والسردية والدرامية... المعاصرة، وبين ما كانت عليه في الماضي ... أو بتعبير نقدي مابين انفتاح النصوص الذي اهتم به كروتشيه وباختين وغيرهما .. وبين ما عرف بمذهب «نقاء النوع» الأرسطي !!.

فالتداخل بين عدة أجناس أدبية في جسدية « نص» إبداعي ما، جاء في صورته الفعلية ابتداء من الستينيات الميلادية من هذا القرن في إطار ثقافة التجريب، علماً بأن سمة التداخل سمة أصيلة في بعض الخطابات التراثية وخاصة النثرية والدرامية .

لكن ما نجده من تداخل بين الأجناس في الخطابات الإبداعية المعاصرة يكاد يشكل قفزة نوعية في تاريخ الكتابة، إذ نجد الآن خطابات إبداعية تحمل خاصية جوهرية للانفتاح التجنيسي، مثل: قصيدة النثر، والقصة القصيدة، والرواية المفتوحة، والحكاية المسرحية، والنقد الإبداعي... وهي تسميات بكل تأكيد جاءت من خلال حركية إبداعية متطورة، جعلت البون شاسعاً ما بين حاضر الخطاب الإبداعي المفتوح وبين ماضيه المغلق إلى حد ما، حيث نجد على سبيل المثال، أن الرواية في سياقها المعاصر التجريبي قادرة على أن تجمع ما بين كافة الأجناس الأدبية المعروفة، وغير الأدبية أيضاً، في متن متشابك يزداد جمالية، وهو يوثق الصلة ما بين العديد من الخطابات، محققاً بذلك انفتاحه عن طريق التداخل، الأمر الذي يجعل من الانغلاق في الدائرة السردية الهرمية التي كانت مألوفة في التراث خطاباً عادياً وغير مثير إذا اتصف بالتقريرية السردية ...

وما يقال عن الرواية يقال بطريقة أو بأخرى عن القصيدة والقصة القصيرة والمسرحية ... فالقصيدة تطورت من العمودية، إلى قصيدة التفعيلة، إلى قصيدة النثر ... والقصة القصيرة تلبست أثواباً عديدة منها ثوب الشعر، وثوب الخبر، وثوب الومضة ... والمسرحية تداخلت مع الشعر والحكاية. والنقد استعار لغة الإبداع ...

إن الفضاء الثقافي يضطرم بآراء ونقاشات تؤيد التداخل ما بين الأجناس ، أو تعارضه .. ولعل مثل هذا الاختلاف يبقى هو الأقدر على إغناء النقد المعاصر بآليات دينامية إنجازية، تحقق التوازن المنطقي الذي يهدف إلى جعل التداخل بين الأجناس في جسدية النصوص سمة إبداعية جمالية، لا سمة فوضوية عبثية ...

ويبدو أننا بحاجة إلى طرح تساؤلات جوهرية عن نص المستقبل المختلط أو المتداخل، وهنا نستعير المقولة التالية من كتاب «فتنة النقد والسرد» لنبيل سليمان: "ومادامت معظم النظريات الأدبية الحديثة تميل إلى طمس الحدود بين النثر والشعر، كما يرى أوستين وارين ورينيه ويليك، وأضيف الإبداعات أيضاً، وما دام الوكد هو الكتابة، فهل نمضي إلى يوم يكف فيه الشعر عن أن يكون شعراً ؟ هل نمضي إلى يوم تكف فيه الرواية عن أن تكون رواية ؟ هل هو إذن الحديث عن موت الشعر وموت الرواية ؟ هل هي جنينية الكتابة الجديدة التي يكف فيها الجنس الأدبي عن إخفاء أو إعلان ما هو خاص به، أو ما هو مشترك ما بينه وبين سواه؟ هل من مصداقية إذن للدعوة التي ترددت منذ أواسط الستينات مع جماعة (تيل كيل) إلى ما سماه أدونيس بالأمس بنص المستقبل، النص المزيج، النص الكلي الذي لا حدود فيه بين الأجناس، ولا حدود له ؟".

إننا مدعوون إلى ترتيب أنساق الخطابات الإبداعية المعاصرة التي دخلت نفق الكتابة التجريبية المغامرة، وفي هذه الدائرة تظهر تساؤلات كثيرة، منها :

- ما مفاهيم التداخل بين الأجناس الأدبية ؟.
- ما فضاء هذا التداخل في الخطاب التراثي ؟.
- ما العوامل الفاعلة وراء انزياح الخطاب الإبداعي من التجنيس إلى اللاتجنيس ؟.
- كيف شكلت الخطابات السردية فضاء مهما للتداخل بين الأجناس الأدبية، بل بين الأدبي وغير الأدبي أحياناً؟.
- ما مدى فاعلية ما لدينا من مقاربات عن تداخل الأجناس في نسقي التنظير والتطبيق العاملين الحاسمين في صياغة الكتابة العربية ومفاهيمها الجديدة ؟.
- أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح في هذا الجانب ....!!

النقد العربي المعاصر يحتاج إلى المزيد من المقاربات في هذا الفضاء لتحديد الجماليات الجديدة التي حققتها نصوص التداخل قياساً إلى جماليات النصوص المغلقة نسبياً ... ولعلنا نجد فيما تقدمه الدراسات والمقابلات المنجزة في هذا المحور (عدد المشاركين ٢٦ مشاركاً) ما يكشف عن بعض ما نهدف إليه من اكتشاف بعض المعايير الجمالية والمعرفية التي يحققها هذا التداخل ...

التحرير

الضرورة الشعرية و مفهوم الانزياح

* أحمد محمد ويس

الضرورة الشعرية و مفهوم الانزياح

ثمة ما يشبه الاتفاق على أن للشعر لغة خاصة تمتاز بسمات معينة (وربما غير معينة أيضاً) تميزه من لغة النثر. والإقرارُ بهذا يعني أن الحكم على لغة الشعر ينبغي أن ينبثق من إدراكٍ لطبيعة لغة الشعر دونما تحكيم لمعايير لغة النثر؛ لأن مثل ذلك التحكيم يؤدي إلى أن تفقد اللغة الشعرية الكثير من سماتها.

ولعل أكثر ما يمكن أن ينطبق على لغة الشعر هو أنها لغة النفس بكل ما في النفس من توتر وانفعال في حين أنّ لغة النثر أقرب إلى برود العقل. ومن الممكن أن نَسِم لغة الشعر بأنها لغة انفعالية، ولغة النثر بأنها تعاملية أو منطقية(1). ففي اللغة الانفعالية "يقتصر الاهتمام [على] إبراز رؤوس الفكرة؛ فهي وحدها التي تطفو وتسود الجملة؛ أما الروابط المنطقية التي تربط الكلمات بعضها ببعض، وأجزاء الجملة بُعضها ببعض فإما ألاّ

يُدَلَّ عليها إلاّ دلالة جزئية بالاستعانة بالتنغيم والإشارة إذا اقتضى الحال، وإمّا ألاّ يُدلَّ عليها مطلقاً، ويترك للذهن عناءُ استنتاجها. هذه اللغة المتكلمة تقترب من اللغة التلقائية، ويُطلق هذا الاسم على اللغة التي تنفجر من النفس تلقائياً تحت تأثير انفعال شديده، ففي هذه الحالة يضع المتكلم الألفاظ الهامة في القمة، إذ لا يتيسر له لا الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يُطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة؛ قواعد اللغة المتروية المنظمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية(٢)".

وإذا كان صحيحاً ما قاله ووردز وورث (١٧٧٠ – ١٨٥٠م) من "أن الشعر يتضمن الانفعال بصفة دائمة"(٣) فإن الصحيح أيضاً أن "لكل انفعال نبضه الخاص [و] أنماطه التعبيرية المميزة له"(٤) على حد قول كولريدج (١٧٧٢ – ١٨٣٤م).

والحق أننا نروم من خلال إيراد مثل هذا الكلام ههنا الخلوصَ إلى أن ما شاع عند القدامى من نحويين وبلاغيين ونقاد مما سمّي «الضرورة الشعرية» كان في القسم الكبير منه مظهراً من مظاهر لغة الشعر التي يحلق الشاعر بها ومن خلالها في فضاء رحيب من الخيال غير ملتزم بما يُسمى قيود اللغة، إذ الشاعر الحق هو من يُطوع تلك القيود لفنه، فكأنه بذلك يجاوزها. ولعل هذا ما دعا أبا العتاهية كي يقول في غير قليل من الأنفة: "أنا أكبر من العروض"(٥)، وكأنه يريد القول إن العروض لا يمكن أن يقف حائلاً دون أن يعبِّر عمّا يُريد. فإذا وقف حائلاً فلا عليه إن هو ابتدع لنفسه عروضاً آخر.

ولكننا لا ينبغي أن نغتّر بكلام أبي العتاهية على إطلاقه؛ فنظن بأن من السهل على الشاعر أن يكون أكبر من العروض، كما لا ينبغي الظن بأن الشعر سهلُ المسالك خالٍ من القيود، فليس الأمر كذلك، وليس ثمة فن يخلو من قيود.. لا بل إن هناك من يرى أن الفن "لا يحيا بغير قيود"(٦)، ولكنها القيود التي تؤدي إلى غنى الفن لا إلى تجميده. وهكذا فإن القافية، وهي مما جرى اعتباره ضمن القيود، "كثيراً ما تسوق الشاعر إلى معنى لم يكن بباله"(٧) كما قال مندور. وطبعاً، فإن مثل هذا المعنى إنما يتصيده المتلقي أو يلوح للمبدع نفسه بعد أن يفرغ مما كتب.

وعلى الرغم من أن كلام مندور لا يؤدي حتماً إلى الوقوع في الضرورة، فإن مجرد التفاتة إلى أن القافية هي من قيود الشعر يصلنا برؤية العلماء القدامى التي كانت تعتبر الوزن والقافية قيدين ترتبط بهما «الضرورة» ارتباط النتيجة بالسبب، أو هذا ما يقوله

المبرد: "فالوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة"[٨]. وعلى مثل هذا النحو كانت نظرة كثير من القدامى فهي عند بعضهم «رخصة»[٩]، وعند بعضهم الآخر «خطأ» أو «غلط» أو «شذوذ»[١٠]، وهي عند أبي هلال العسكري «قبيحة»، إذ يقول "وينبغي أن يجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية؛ فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية. والبداية مزلة، وما كان أيضاً تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نُقدت وبُهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم مافيه أدنى عيب لتجنبوها[١١]. ولا يبدو مقنعاً تسويغ أبي هلال لورود الضرورة عند القدامى. وهو إلى عدم إقناعه فيه اتهام خفيّ لذوقهم الشعري. ولا يبعد ابن رشيق عن هذا الاتجاه فيرى أن "لا خير في الضرورة،غير أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به لأنهم أتوا به على جبلتهم. والمولد المحدث قد عرف أنه عيب. ودخوله في العيب يُلزمه إياه"[١٢].

وليس ثمة حاجة إلى إيراد مزيد من النصوص، إذ يبدو أن هذه النظرة إلى «الضرورة الشعرية» كانت شائعة قديماً سواء عند أهل العروض أو عند أهل اللغة أو النحو أو البلاغة، فالشعر عندهم موضع اضطرار، أو هو أسير الوزن. والوفاءُ للوزن قد يقتضي من الشاعر أن ينحرف بالكلمة أو بالتركيب عما تقتضيه قواعد اللغة من نحو وصرف. والنتيجة التي يؤدي هذا الفهم إليها هي أن الوزن قيد يحدُّ من حرية الشاعر. ولكنها نتيجة تُلحق بالوزن وصمة ينبغي ألاّ تكون له. وكان من الممكن أن يُنظر إلى هذه التي دعوها «ضرورة» على أنها سمة من سمات اللغة الشعرية. ولكنهم ما فعلوا ذلك، فكان هذا الوصف بالضرورة "وصمة وصموا بها الشعر العربي عن حسن نيه منهم"[١٣]. ولقد حاول بعض المحدثين أن ينأى «بالضرورة» عما حُمّلت به، فرأى كما بشر –مثلاً– أنها "ليست من باب الخطأ، كما يظن بعض الناس. [وإنما هي] تجيء على وفاق قاعدة جزئية تختلف مع القاعدة التي سمّوها قاعدة عامة، أو تجيء على وفاق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفاق مستوى لغوي معين.."[١٤]. ويُفسر أحمد مختار عمر لجوء النحاة إلى الوصف بـ «الضرورة» على أنه مخرج لهم حين تعجزهم الحيل عن إيجادعلة منطقيةلتفسيرها، فـ «أطلقوها دون قيد، لتكون سيفاً مسلطاً وسلاحاً يشهرونه في وجه كل بيت يخالف قواعدهم

ويعجزون عن تخريجه، فيجدون المخلص في هذا الوصف السهل يلقونه دون نظر أو تفكير[١٥]". ولكن هذا القول لا يخلو من حيف، فنحن نرى أن النحاة ما انفكوا عن النظر والتفكير، بيد أن المعيارية هي التي غلبت عليهم، وهي التي حرصوا عليها، فكان الوصف بالضرورة من مظاهر هذه المعيارية.

ومهما يكن من أمر هذه المعيارية فإن النظرة إلى الضرورة الشعرية لم تكن على نحو واحد؛ فقد يكفي أن نقرأ للخليل بن أحمد كلاماً يلامس فيه ما ينبغي أن يتسم به الشاعر من حرية وامتياز، إذ يقول: "والشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده.. ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيُقرِّبون البعيد ويُبعدون القريب ويُحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"[١٦]. ويُعلق حازم على هذا بالقول: "فلأجل ما أشار إليه الخليل - رحمه الله - من بعد غايات الشعراء وامتداد آمادهم في معرفة الكلام واتساع مجالهم في جميع ذلك، يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصحة، فإنهم قلّما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلاّ وله وجه، فلذلك يجب تأوُّل كلامهم على الصحة، والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه، وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلاّ من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم"[١٧]. والحق أن كلام الخليل هذا فريد في بابه، وكان منتظراً له أن يتكرر بقوة أكبر عند تلميذه سيبويه، ولكن هذه القوة لم تحدث. وعلى الرغم من ذلك، فإن سيبويه قد عقد للضرورة باباً سمّاه «باب ما يحتمل الشعر»[١٧]. والذي يمكن استخلاصه من كلام سيبويه هو أنه أدرك أن للشعر لغة خاصة به يقع فيها الذي لا يقع في الكلام العادي، ويقول: "أعلم أنه يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء. وحذف مالا يحذف، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً"[١٩]، ثم قال بعد أن أورد جُملاً مما يجوز في الشعر دون الكلام: "ليس شيء يضطرون إليه إلاّ وهم يحاولون به وجهاً"[٢٠]. والظاهر من هذا أن سيبويه يقر بوقوع الضرورة، ولكنه يُشير إلى إمكان تسويغها على وجه من الصواب؛ أي أن سيبويه يجهد في ألاّ يُخطأ الشاعر. فإذا تقدمنا في الزمن قليلاً وجدنا ابن قتيبة يُضيّق ما رآه الخليل

واسعاً، فتراه يقول: "وقد يضطر الشاعر فيقصر الممدود،وليس له أن يمد المقصور. وقد يضطر فيصرف غير المصروف، وقبيح ألاّ يصرف المصروف.. وأما ترك الهمز من المهموز فكثير واسع لا عيب فيه على الشاعر. والذي لا يجوز أن يهمز غير المهموز"(٢٠). وهكذا اختصر ابن قتيبة مجال الحرية إلى النصف مما كان عند الخليل. وتبقى الخشية قائمة من مثل هذا الاتجاه العام نحو التضييق على الشاعر، والتقعيد للغة الشعرية.

وعلى الرغم مما يمكن أن نجده من سطوة هذا التضييق عند بعض اللغويين والنقاد فإن ذلك لا يعني أن كل النقاد أخذوا بمثل هذا التضييق أو ساروا في ركبه، ولذلك فلسنا نوافق مصطفى ناصف في تعميمه الجازم حين قال: "فالمخالفات النحوية اعتبُرت على أيدي النقاد جميعاً هفوات، ذلك لأن الشعر ينبغي ألاّ يخرج على حدود المستوى الأول أو الصورة الوهمية السابقة، ومن أجل ذلك تعقبوا ما سمّوه سقطات المتنبي وسقطات الجاهليين"(٢٢)، لا نوافقه، لأنا سنرى وشيكاً، إضافة إلى ما رأينا عند الخليل، أن عدداً من العلماء القدامى فهموا الضرورة على غير ما يوحي به اسمها؛ أي على أن استعمالها لا يكون اضطراراً دائماً وإنما هي تأتي في أحايين كثيرة على نحو اختياري حر مقصود في ذاته؛ فقد ورد التعريف بالضرورة على أنها "ماوقع في الشعر دون النثر، سواء كان للشاعر عنه مندوحة، أم لا"(٢٣)؛ أي أن الشاعر إذا وقع فيما يُسمى بالضرورة وكانت له عنها مندوحة فهذا يعني أنه يقصد إليها قصداً، وأن له من ورائها غاية فنية أو غير فنية.

ويبدو للباحث أن ماجاء به ابن جني في أمر الضرورة كان ذا أهمية بالغة، وعلى الرغم مما قد يبدو فيه من عدم اتساق، فإن خلاصة كلامه تؤدي به إلى أن يسلك ضمن هذا الاتجاه الذي يُمثل التعريف الآنف أحسن تمثيل.

يرى ابن جني أن "الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيراً ما تُحرّف فيه الكلم عن أبنيته، وتحال فيه عن أوضاع صيغها لأجله"(٢٤).

وهكذا، فإن "عطية" تصير "عطاء" في قول الشاعر:

أبوك عطاء ألأم الناس كلهم فقبح من فحل وقبحت من نجل(٢٤)

وواضح أن ابن جني ههنا يميل إلى اعتبار الشعر موضع اضطرار. فأما سبب الاضطرار فلعله، من دون شك، الوزن وإن لم يصرح بذلك هنا. ويكاد ابن جني في هذا النص يكرر ما رأيناه عند سيبويه؛ فهو مع ذهابه إلى أن الشعر موضع اضطرار يرى

إمكانية الاعتذار. ولعل من الاعتذار أن تُحمل الضرورة على وجه من الصواب مثلما ذهب سيبويه.

على أن لابن جني رأياً آخر في الضرورة يذهب فيه إلى أن العرب تركب الضرورة مع قدرتها على تركها، وهي "تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجهاً غيره، فتقول:

إذا أجازوا نحو هذا ومنه بدٌ وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ولا عنه معدلاً، ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها؛ ليعدوها لوقت الحاجة إليها"(٢٥)، ثم يستشهد على ذلك بجملة أبيات من الشعر يعلّق بعد كل واحد منها بأن الوزن ليس هو ما ألجأ الشاعر إلى الضرورة، وإنما كان ذلك منه رغبة في الاعتياد عليها (٢٦)حتى يكون وقعها عند ارتكابها اضطراراً أخف على الناس وطأة مما لو لم يعتادوا سماعها.

ويذهب ابن جني إلى أبعد من ذلك حين يرى أن مرتكب الضرورة يرتكبها لا عن ضعف وعجز، وإنما عن قوة طبع وفيض، يقول: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله، وتخمطة [أي تكبره]، وليس بقطاع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مُجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام. فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض منته؛ ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر في سلاحه، أو اعتصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة؛ لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله، إدلالاً بقوة طبعة، ودلالة على شهامة نفسه"(٢٧). وإذن فإنما شأن الشاعر في ارتكاب الضرورة اختياراً شأن المغامر في ركوبه المخاطر، فهو، إذ لا يبالي بالمخاطر، فلأنه يحصل على لذة مضاعفة تنسيه الخطر. ولعل اللذة لم تأته إلاّ لأنه في مغامرته راد عالماً مجهولاً، وحصل تجربة جديدة ما كان ممكناً بغير المغامرة تحصلها.

وإذ يرى ابن جني أن الشاعر لم يرتكب الضرورة مضطراً بل حراً مختاراً، فإنه بعد قليل من كلامه ذاك يذكر أن انجلاء المعنى في ذهن الشاعر يجعله حين يقع فيها غير مدرك

لها "فكأنه لأنسه بعلم غرضه وسفور مراده لم يرتكب صعباً، ولا جشم إلاّ أمماً، وافق بذلك قابلاً له، أو صادف غير آنس به، إلاّ أنه هو قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أنه ليس ملتبساً"(٢٨).

هما إذن تفسيران يعرضهما ابن جني لارتكاب ما سمي بالضرورة: تفسير يجعل الشاعر واعياً بما يفعل، ومدلاً بقوة طبعه، وآخر يجعله غير واع بما يفعل حين تنثال عليه الألفاظ فيصوغها في شكل يظنه واضحاً لغيره مثلما هو واضح في نفسه. على أن المهم في كلام ابن جني ميله العام إلى اعتبار ما سمي بالضرورة أمراً سائغاً للشاعر ارتكابه، خاصة من كان ذا فصاحة واقتدار لغوي. وهو بعد أن يستعرض جملة من الضرائر يقول: "إذا جاز هذا للعرب من غير حصر ولا ضرورة قول كان استعمال الضرورة في الشعر للمولدين أسهل وهم فيه أعذر"(٢٩).

وربما أمكن عقد صلة بين ما يقوله ابن جني هنا وبين بحثه في «شجاعة العربية» فالضرورة ماهي إلاّ مظهر من مظاهر هذه الشجاعة.

وثمة من شارك ابن جني رأيه في الضرورة؛ فقد ورد عن معاصره أبي الطيب المتنبي أنه قال: "قد يجوز للشاعر من الكلام مالا يجوز لغيره، لا للاضطرار إليه، ولكن للاتساع فيه واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون"(٣٠) وقال: "وللفصحاء المدلين في أشعارهم مالم يسمع من غيره.."(٣٠) وليس بمستغرب على مثل أبي الطيب أن يصدر عن مثل هذا الرأي، وهو المبدع الذي نشد الحرية وانطوى على شعور من أيقن أن اللغة ملك له.

وفي هذا العصر نفسه نلفي لغوياً آخر هو حمزة بن حسن الأصفهاني (ت ٣٦٠ هـ) لا يكتفي بأن يقر الضرورة فحسب، بل هو يعدها وسيلة من وسائل نماء اللغة وغناها، وعلى الرغم من أنه يرى أن الضرورة سببها مافي الشعر من مضايق يرى أن الشعراء يبتكرون بسبب من هذه المضايق صيغاً ومفردات تدخل متن اللغة وتزيد في غناها. ويذهب الأصفهاني في سبيل توكيد ذلك إلى القول بأن علماء الآزادمرية إذ "ألفوا لغات جميع الأمم.. لا يتولد فيها الزيادات والنماء على مرور الزمان.. وجدوا اللغة العربية على الضد من سائر لغات الأمم، لما يتولد فيها مرة بعد أخرى وأن المولد لها قرائح الشعراء الذين هم أمراء الكلام، بالضرورة التي تمر بهم في المضاييق التي يدفعون إليها عند حصر المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة، والإقواء [أي الإحراج] الذي يلحقهم عند إقامة الثواني

التي لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة في أواخرها، فلا بد من أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة إلى عرض اللغة بفنون الحيلة، فمرة يعسفونها بإزالة أمثلة الأسماء والأفعال عما جاءت عليه في الجبلة، لما يُدخلون من الحذف والزيادة فيها، ومرة بتوليد الألفاظ على حس بما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار"(٢٢).

ثم يورد الأصفهاني بعدئذٍ عدداً من الألفاظ التي ولّدها الشعراء القدامى ولم يكن لها في اللغة وجود، فيقول: "أمّا ما خرج إلى الوجود بالتوليد فكثير.. يدل عليه قليل ما نحكي منه.. فمن ذلك قول النابغة:

إلاّ الأواري لأياً ما أبينّها　　والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد

فزعم الرواة والعلماء بالشعر أنه أول من سمّى الأرض مظلومة؛ وهي التي حفر فيها ولم تكن قبل ذلك محفورة"(٢٣). ومن ذلك أيضاً ألفاظ «الشكم» و «الشكد» و «الشكب» التي صارت لغات في «الشكر» بعد أن استعمل طرفة الأولى والثانية في قصيدتين له: قافية الأولى «ميم» وقافية الثانية «دال» واستعمل مزرد الثالثة(٢٤).

وعلى الرغم من أن ابن رشيق رأى كما مرّ معنا سابقاً "أنه لا خير في الضرورة"، فإنه يقع فيما يشبه الاستدراك على نفسه حين يختتم حديثه عن "الرخص في الشعر" بعرض "أشياء من القرآن وقعت فيه بلاغة وإحكاماً لا تصرّفاً وضرورة"(٢٥). والذي نريده ههنا أنه قال عقب هذا القول رأساً: "فإذا وقع مثلها [يعني الأشياء] في الشعر، لم يُنسب إلى قائله عجز ولا تقصير، كما يظن من لا علم له، ولا تفتيش عنده؛ من ذلك أن يذكر شيئين، ثم يخبر عن أحدهما دون صاحبه اتساعاً، كما قال عز وجل في سورة الجمعة [**وإذا رأوا تجارة أو لهواً انفضوا إليها**] الآية ١١، أو يجعل الفعل لأحدهما ويشرك الآخر معه، أو يذكر شيئاً، فيقرن به ما يقاربه ويناسبه، ولم يذكره، كقوله تعالى في سورة الرحمن: [**فبأي آلاء ربكما تكذبان**] الآية ١٣، وقد ذكر الإنسان قبل هذه الآية دون الجان وذكر الجان بعدها. يقول المثقب العبدي:

فما أدري إذا يممت أرضاً　　أُريد الخير، أيهما يليني

أألخير الذي أنا أبتغيه　　أم الشر الذي هو يبتغيني

فقال: «أيهما» قبل أن يذكر الشيء؛ لأن كلامه يقتضي ذلك.. ومن ذلك إضمار مالم يذكر كقوله جلّ اسمه [**حتى توارت بالحجاب**] الآية ٣٢، يعني الشمس.. وقال حاتم:

أماوى ما يغني الثراء عن الفتى   إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدر

يعني النفس. وحذف «لا» من الكلام وأنت تريدها كقوله تعالى في سورة الحجرات [**كجهر بعضكم لبعض أن تحبط أعمالكم**] الآية ٢، (أي: ألاّ تحبط) وزيادة «لا» في الكلام كقوله سبحانه في سورة الأنعام [**وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون**]، فزاد «لا»: (لأنهم لا يؤمنون)... وقال جلّ اسمه في سورة الأعراف [**وما منعك ألاّ تسجد**] الآية ١٢، أي: ما منعك أن تسجد.. وقال أبو النجم العجلي: «فما ألوم البيض ألاّ تسخرا» يُريد: «أن تسخرا»[٢٦].

ليس على ابن رشيق حرج في أن يؤدي القياس به وبغيره أيضاً إلى اعتبار مثل هذه الأشياء التي جرت العادة أن تُحمل على الضرورة في الشعر، مظهراً من مظاهر البلاغة والفصاحة فإن مجرد ورود مثلها في القرآن، وهو الذروة في البلاغة والفصاحة والمثال الذي يحتذى به، كافٍ في تسويغها بل عدِّها من مظاهر القوة الشعرية أيضاً.

ثم نلتقي بعد نحو قرنين من عصر ابن رشيق بابن عصفور (ت ٦٦٩هـ) فنراه يفتتح كتابه «ضرائر الشعر» بالقول: "إن الشعر لما كان موزوناً.. أجازت العرب فيه مالا يجوز في الكلام؛ اضطروا إلى ذلك أم لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر"[٢٧]. وبحسبنا من هذا القول التفاتته إلى أن ما لا يجوز في الكلام قد يأتي في الشعر دونما اضطرار إليه؛ لأن هذا الذي لا يجوز في الكلام هو مما يقوم عليه الشعر حتى لكأن وروده في الشعر صار أمراً مألوفاً. ولعل هذا هو مؤدّى قوله: إن الشعر "موضع ألفت فيه الضرائر".

ونلتقي في هذا العصر نفسه بنحويّ آخر وهو ابن مالك (ت ٦٧٢هـ) فنراه قد ضيّق من مفهوم الضرورة، إذ هي عنده "ما ليس للشاعر عنه مندوحة"[٢٨]. فأما ما لا يؤدي الوزن والقافية إليه فليس هو من الضرورة في شيء. وعلى ذلك، فإن دخول «الـ» على الفعل المضارع في قول الشاعر:

يقول الخنى وأبغض العجم ناطقاً   إلى ربنا صوت الحمار اليجدع

وفي قول الآخر:

وليس اليرى للخلِّ مثل الذي يرى   له الخل أهلاً أن يعد خليلا

هو دخول اختياري[٢٩]. وفي هذا يقول ابن مالك: "وعندي أن مثل هذا غير مخصوص بالضرورة لإمكان أن يقول الشاعر: صوت الحمار يجدع، وما من يرى للخل،

وإذا لم يفعلوا ذلك مع الاستطاعة ففي ذلك إشعار بالاختيار وعدم الاضطرار"(٤٠).

ويبدو أن ما أدّى بابن مالك إلى أن يضيق من مجال الضرورة هو منهجه في الاعتداد باللهجات المختلفة والقراءات القرآنية والحديث النبوي؛ فإذا ورد من هذه شيء مما يقول النحاة عن نظيره إنه من الضرورة لا يعده هو كذلك، بل يعيد كل ظاهرة إلى أصلها، وقد ينص على أنه لهجة قبيلة معينة، وضرورة عند غيرهم(٤١). وعلى ذلك فإن ابن مالك لا يسدُّ باب الضرورة وإنما يضيقه.

بيد أن رأي ابن مالك لم يسلم من النقد الشديد من بعض المتأخرين كأبي حيان (ت٧٤٥هـ) والشاطبي (ت ٧٩٠هـ). وقد نقل السيوطي عن أبي حيان قوله في ابن مالك إنه "لم يفهم معنى قول النحويين في ضرورة الشعر، فقال في غير موضع: ليس هذا البيت بضرورة، لأن قائله متمكن من أن يقول كذا.... الضرورة إنما هي دليل قصور من الشاعر، ولكنه القصور القابل لإمكانية التصحيح.

ويُشير الشاطبي في معرض رده إلى أمر مهم جداً، وهو "أنه قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها الضرورة إلاّ أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة؛ لأن اعتناءهم بالمعاني أشدُّ من اعتنائهم بالألفاظ"(٤٢) فههنا إشارة مهمة إلى أن الضرورة قد جاءت اختياراً وأن من ورائها غاية معنوية.

ونقف أخيراً على كلام لبهاء الدين السبكي (ت ٧٦٣هـ) يتضح فيه جلياً أن ما قد يُعدُّ ضعيفاً وغير فصيح في الكلام النثري قد يُعد في الشعر على خلاف ذلك قوياً وفصيحاً. وقد عرض السبكي لهذا الرأي في سياق حديثه عن عود الضمير على متأخر لفظاً ورتبة في مثل «ضرب غلامه زيد». ويقول: "وقد اختلف في جواز ذلك، فالجمهور على منعه، وجوزه أبو الحسن والطوال وابن جني وابن مالك مستدلين بقوله:

جزى ربه عني عدي بن حاتم　　　جزاء الكلاب العاويات وقد فعل

ثم قال: "واعلم أن المصنف [يعني القزويني] والشراح [يعني شراح التلخيص] قالوا: إما كان ضعيفاً لأن ذلك ممتنع عند الجمهور، ولا يجتمع القول بضعفه وكونه غير فصيح من القول بامتناعه، فإن أرادوا أنه جائز ولكنه ضعيف لأن الأكثر على امتناعه.. فلا يلزم من القول بجواز ما منعه الجمهور والاعتراف بضعفه، فربما ذهب ذاهب إلى جواز

شيء مع فصاحته مع ذهاب غيره إلى امتناعه.. وعليه، اعتراض ثانٍ وهو أن هذا على تقدير جوازه وضعفه ليس مثالاً صحيحاً، لأن هذا ليس ضعيفاً في الكلام.. ثم ذلك الضعف ربما كان في النثر دون الشعر، لأن ضرورة الشعر كما تجيز ماليس بجائز فقد تقوي ماهو ضعيف، فعلى البيانيّ أن يعتبر ذلك، فربما كان الشيء فصيحاً في الشعر غير فصيح في النثر"(٤٣). ومن الواضح أن السبكي مدرك تمام الإدراك أن للكلام مستويين: مستوى نثرياً وآخر شعرياً. ويبدو طريفاً ومقنعاً حجاجه المنطقي هذا الذي ابتغى من ورائه تقرير أن ما يُحكم عليه بالضعف في الكلام النثري قد ينقلب في الشعر فيغدو قوياً، فهذا ينبغي أن يكون مثل جعلهم ماليس بجائز في الكام جائزاً في الشعر. وهو ماجرت تسميته «بالضرورة». بيد أن هذا لا يعني البتة أن كل ضعيف في الكلام يقوى إذا هو ورد في الشعر.. وإنما الشأن راجع إلى فحولة الشاعر واقتداره. والسبكي كان في الحق دقيقاً ومحتاطاً إذ استعمل في عبارته الأداتين «قد» و «ربما» ؛ ليشير بهما إلى أن الأمر ليس في مكنة كل من يتعاطى قرض الشعر.

وبالجملة، فإن من الممكن القول بعد هذا بأن الضرورة الشعرية هي في كثير من أحوالها خصيصة من خصائص اللغة الشعرية. وعلى ذلك فلا تكون عيباً، بل هي في الغالب مظهر من مظاهر الاقتدار الفني. ولعل هذا قد اتضح من خلال ماسقناه من نصوص لامس فيها أصحابها الفكرة على نحو مباشر أوغير مباشر.

الهوامش

١- اقتبستُ هذه التسمية من فندريس في كتابه: اللغة، تر: عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنلجو المصرية ١٩٥٠م، ص١٨٢.

٢- فندريس: اللغة، ص١٩٤ -١٩٥.

٣- كولريدج: النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولريدج، تر: عبدالحكيم حسان، ط دار المعارف بمصر ١٩٧١م، ص٣٠٢.

٤- المصدر السابق، ص٣٠٣، وقد عبر كروتشه عن مثل ذلك فقال: إن اللغة خلق دائم، فما عبر عنه تعبيراً لغوياً لن يتكرر مطلقاً... فالانطباعات الدائمة الجدة تفسح المجال لظهور تغييرات مستمرة في الصوت والمعنى، والبحث عن لغة نمطية هو البحث عن سكون الحركة". ويمزات وبروكس: النقد الأدبي، تر: محيى الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٣-١٩٧٦م، ٧٣٨/٣.

٥- الأصفهاني: الأغاني، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، مؤسسة جمال، بيروت د.ت، ١٣/٤

٦- مندور، محمد: في الأدب والنقد، ط٥، دار نهضة مصر د.ت. ص١١ وهو يُشير إلى أن هذا مثل فرنسي.

٧- المصدر السابق، ص١١

٨- البلاغة، تح: رمضان عبدالتواب، ط٢ مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة ١٩٨٥م، ص٨١.. وانظر: الفراء، معاني القرآن؛ تح: عبدالفتاح شلبي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢، ١١٨/٣، وابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، ط١ دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٥٤م، ص١٥٤.

٩- انظر: ابن رشيق: العمدة، تح: محمد قرقزان، ط١، دار المعرفة، بيروت ١٩٨٨م، ص١٠٢٠.

١٠- انظر: ابن فارس: ذم الخطأ في الشعر، تح: رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٨٠م، ص٢١ والصاحبي في فقه اللغة، تح: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، ١٩٦٣، ص٢٧٦ وابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص١٥٤.

١١- الصناعتين، تح: علي البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، ط عيسى البابي الحلبي القاهرة، ١٩٥٢م، ص١٥٠.
١٢- العمدة، ص ١٠٢.
١٣- أنيس، إبراهيم: من أسرار اللغة، ط الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥١م، ص٢٥٢.
١٤- دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر ١٩٦٩م، ١١٥/٢.
١٥- البحث اللغوي عند العرب، ط٤، عالم الكتب بالقاهرة ١٩٨٢م، ص٤١.
١٦- منهاج البلغاء ص١٤٣، ١٤٤، وانظر: ابن فارس: الصاحبي، ص٢٧٥، والسيوطي: المزهر في علوم اللغة، تح: جاد المولى ورفيقيه، ط٢ دار إحياء الكتب العربية القاهرة (د.) ٤٧١/٢.
١٧- منهاج البلغاء، ص١٤٤.
١٨- الكتاب، تح: عبدالسلام هارون، ط دار القلم، القاهرة ١٩٦٦م، ٢٦/١.
١٩- الكتاب ٢٦/١.
٢٠- الكتاب ٣٢/١
٢١- الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٦٦م، ١٠١/١. وانظر : المرزباني: الموشح، تح: علي البجاوي، ط دار نهضة مصر ١٩٦٥م، ص ١٤٤، ١٤٥.
٢٢- نظرية المعنى في النقد العربي، دار القلم القاهرة ١٩٦٥، ص٦٧.
٢٣- البغدادي: خزانة الأدب ٣/١. وانظر: الألوسي، محمود شكري: الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، ط المطبعة السلفية بمصر ١٣٤١، ص٦.
٢٤- الخصائص، تح: محمد علي النجار، ط دار الهدى بيروت، د. ت، ١٨٨/٣.
٢٥- الخصائص ٣/١٠-٦١.
٢٦- انظر: الخصائص ٦١/٣ وانظر تأكيداً لهذا في ص٣٠٣ -٣٠٤
٢٧- الخصائص ٣٩٢/٢.
٢٨- الخصائص ٣٩٣/٢
٢٩- الخصائص ٣٢٩/١
٣٠- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل

إبراهيم وعلي البجاوي ط مصطفى البابي الحلبي بمصر (د. ت)، ص ٤٥٠.

٣١- المصدر السابق، ص٤٥٢.

٣٢- التنبيه على حدوث التصحيف، تح: محمد حسن آل ياسين، ط١ مكتبة النهضة بغداد ١٩٦٧، ص١٥٩-١٦٠.

٣٣- المصدر السابق، ص ١٥٨-١٥٩.

٣٤- انظر المصدر نفسه، ص ١٥٩-١٦٠.

٣٥- العمدة، ص ١٠٣٢.

٣٦- المصدر السابق، ص ١٠٣٢ -١٠٣٧.

٣٧- ضرائر الشعر، تح: السيد إبراهيم محمد، ط٢، دار الأندلس بيروت ١٩٨٢م، ص١٣، وانظر كتابه الآخر: المقرب، تح: الجواري والجبوري، ط١ مطبعة العاني بغداد ١٩٧٢م، ج٢/ص٢٠٢.

٣٨- البغدادي: خزانة الأدب ١/٣٣ والألوسي: ضرائر الشعر، ص٦.

٣٩- انظر: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ط دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧م، ص٤٨ من تقديم المحقق. والبغدادي: خزانة الأدب ١/٣١-٣٢.

٤٠- البغدادي: خزانة الأدب ١/٣٣.

٤١- انظر: تسهيل الفوائد، ص٢٤.

٤٢- البغدادي: خزانة الأدب ١/٣٤.

٤٣- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، طبع مع مختصر السعد التفتازاني على تلخيص المفتاح، المطبعة الأميرية ببولاق ١٣١٧هـ/٩٨-٩٩.

مستويات التناص في ديوان «خاتمة البروق»

* سعد أبو الرضا

مدخل

أرأيت الذي ينذر كلمته للوعد الحق، ولا يشغله في رحلته الفنية في هذا الديوان إلاّ محوران أساسيان هما الحس الإسلامي قريناً بالهم الإبداعي، وهو في الوقت نفسه شاب يذكرك بهؤلاء الشعراء الذين تجلت مقدرتهم الشعرية مبكرة كأبي القاسم الشابي في تونس، وهاشم الرفاعي في مصر، وما يزال عطاؤه الواعد يتجدد، إنه الشاعر السعودي عبدالله بن سليم الرشيد، في باكورة نتاجه الشعري: ديوانه الأول «خاتمة البروق» الذي أصدره نادي الرياض الأدبي في سلسلة مطبوعاته سنة ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، وقد تصدرته مقدمة طيبة للأستاذ عبدالله بن إدريس.

ولا أظن بداية أن هذا الديوان «خاتمة البروق» كما يزعم صاحبه، بل هو إن شاء الله بداية واعدة لبروق نذيرة سحب تفيض خيراً وبركة، تثري حياتنا الأدبية بنتاج شعري

يسهم في تشكيلها، فقد نشرت له مجلة «الفيصل» قريباً قصيدة أخرى بعنوان: «من أوراق التراث» في العدد ٢٢٧ تنبئ أن هذا الديوان الذي سبقها هو بداية الخير لشاعر يتمتع برصيد لغوي ثر، يضرب بجذوره في أعماق تراثنا، وينوء وجدانه بهموم أمته، ولكن هل نجح الشاعر في هذا الديوان في توظيف هذه اللغة ذات الملامح التراثية، والقسمات الأصولية في الكشف فنياً عن الحس الإسلامي وتشكيل هذه الهموم الوجدانية المعاصرة؟

إنها معادلة صعبة تشغل بال المبدعين في كل العصور، في أوقات عصيبة، وقد تجلت في فترات المد الإسلامي، التي نعيش في خضم فترة منها الآن، برغم سلبيات بعض من لم يفهموا الإسلام، ويسيئوا إلى سماحته واعتداله بتجاوزاتهم.

وما ظنك بشاعر يتعوذ في مفتتح ديوانه بما تعوذ منه الجاحظ في مقدمة كتابه «البيان والتبيين»عندما استعاذ بالله من التكلف والعُجْب والحصر والسلاطة والهذر؟[1]. بل ما ظنك بشاعر يصور نفسه في «إهداء» ديوانه شمعة «وقودها» روح والديه وما بذلاه من جهد في سبيله؟.

وتأمل لفظة «وقودها» ، وتأثر الشاعر في استخدامها بقوله تعالى: [**قوا أنفسكم وأهليكم ناراً وقودها الناس والحجارة**][2] التباين بين الدلالة في استخدامها في النص القرآني، ومحاولة الشاعر توظيفها في إهدائه لتوحي بمعنى أثير، وتسهم في تشكيل عبارته تشكيلاً آخر.

وإذا كانت مدرسة زهير الشاعر الجاهلي قد تراءت آثارها، على نحو ما في امتداداتها الفنية عبر عصور الأدب العربي، من حيث الحرص على جزالة اللفظة وأصالتها، والاهتمام بالصياغة الشعرية، وذلك عند كعب ابنه، والحطيئة وكثير وأبي تمام والمتنبي وشوقي وغيرهم، فإننا يمكن أن نرى بعض ملامح هذه المدرسة وبعض سمات هؤلاء الرواد ممتدة في شعر هذا الديوان، وهو اتصال يشكل خط الأصولية التعبيرية في الفن ضارباً بجذوره في أعماق أعراقنا الفنية، عبر عصور الأدب العربي، من حيث الحرص على جزالة اللفظة وأصالتها، والاهتمام بالصياغة الشعرية، وذلك عند كعب ابنه، والحطيئة وكثير وأبي تمام والمتنبي وشوقي وغيرهم، فإننا يمكن أن نرى بعض ملامح هذه المدرسة وبعض سمات هؤلاء الرواد ممتدة في شعر هذا الديوان، وهو اتصال يشكل خط الجمالية التعبيرية في الفن ضارباً بجذوره في أعمال أعراقنا الفنية، وتقاليدنا الشعرية، وفي الوقت نفسه يحافظ

كل شاعر من هؤلاء على أصالته وشخصيته وتفرده فيما يبدع، وتلك سنة أدبية في مجال الفن ورواده، تدعمها دراسات تاريخ الآداب المختلفة لمثل هذه الظاهرة الفنية.

وليس معنى ذلك، أن عبدالله الرشيد قد حقق في ديوان واحد له المكانة التي حققها شاعر من أولئكم الرواد، وإنما يعني ذلك أنه يسير على الدرب نفسه، وأن كينونته الشعرية الفنية آخذة في التشكل، بما يبشر بشاعر واعد إن شاء الله، وبما يؤكد تميزه في الغد، وإن غداً لناظره قريب.

وما أكثر الأمارات الدالة، والدوال الكاشفة عن هذه الرؤية التي تجليها قراءة هذا الديوان.

ملامح الجمالية التعبيرية والولاء للفن:

إن نظرة إلى عنوان الديوان «خاتمة البروق» وما يوحي به من اتصال بالتقاليد العربيةالتي ترى في البرق نذير سحب ممطرة، تحقق الخير للإنسان، بالنماء للزرع والضرع، قد تكشف عن هوية الشاعر الفنية واتصالها بالأصولية التعبيرية.

وثمة مفارقة أيضاً شكلها هذا العنوان.. «خاتمة البروق»؛ فبينما يمكن أن توحي الكلمة الأولى بالانتهاء والختام والتوقف؛ فإن الكلمة الثانية قد تكشف عن التوالي والتتابع والفيض، سواء ارتبط ذلك بالمطر أم اتصل بالإبداع، فكلاهما تدفق، وكلاهما خير، على المستويين الواقعي والتعبيري، خاصة عندما يرتبط الإبداع بهموم الإنسان الكبرى التي يعبر فيها عن وجدان أمته ومواجدها.

وأليس الهم الإسلامي في القمة من هذه المواجد؟ بلى، من هنا فلن تخطئ عين قارئ هذا الديوان أبعاد تجربة الشاعر وهو معني بالتشكيل الفني لحسه الإسلامي خلال الديوان كله، ومن هنا أيضاً صار الهم الإبداعي همه المقعد المقيم قريناً بالهم الإسلامي، ولا يتجلى هذا الملمح في القصائد الثلاث التي تلي بطاقته الشعرية فحسب، وهذه القصائد هي: عبث الذاكرة (ص١٤)، وتهويمات في بلاط الشعر (ص١٦)، وللشعر وجه آخر (ص٢١)، إنما هو ملمح تركيبي تجليه كل قصائد الديوان تقريباً شكلاً ومضموناً، إذ يرتبط فيها الهم الإسلامي بالهم الإبداعي[٣]، ويتجلى ذلك حتى إذا عبر الشاعر عن تجربة وجدانية خاصة - كما سوف يتضح - بل ويحرص على ما سميناه الأصولية التعبيرية.

ولا عجب في ذلك، فإن المدى الزمني لقصائد هذا الديوان تقريباً، بين سنة ١٤٠٦هـ (١٩٨٥م) – وسنة ١٤١٢هـ (١٩٩١م)، وذلك حسب تاريخ الديوان لهذه القصائد، وتلك الفترة قد شهدت أحداثاً جساماً سواء فيما يتعلق بالمد الإسلامي كظاهرة إنسانية حضارية، أو فيما يتصل بمجالات النضال ضد أعدائه على مستوى العالم في بقاعة المختلفة.

ويعنينا هنا الكشف الفني عما سبق، ومعالجة الديوان الشعرية للهم الإسلامي.

إن هذا الديوان يتألف من أربع وأربعين قصيدة، ومفردات، من هذه القصائد ست وثلاثون قصيدة يلتزم فيها الشاعر الشكل المحافظ، وثلاث يلتزم التفعيلة، والأربعة الباقية ينوع فيها بين هذين الشكلين، وكل هذا في داخل الإطار المحافظ، ويمكن بادئ ذي بدء أن يوحي ذلك أيضاً بنزعته الأصولية التعبيرية.

بل إن بطاقته الشعرية، وهي تعريف موجز بهوية الشاعر الفنية والفكرية، التي سجلها في مفتتح ديوانه بعد تعوذه وإهدائه السابقين، لتنبئ عن هذا التصور، عندما تستمد مفرداتها من معجم لغوي يتصل بالتراث، يشكله (النحت، والرواية، والركض، والاشتعال، والضرام، واللوعة)، وهي دوال توحي بجلال الإبداع الفني وما يتطلبه من جهد وعناء، وليس شاعرنا بدعاً في ذلك، «ففلوكتيتس» [٤] لم يبدع إلاّ عندما عانى وكان جرحه وقوسه سبيل إبداعه، وانتصار قومه.

وإذا ما اتصلت هذه الدوال المشار إليها، في هذه البطاقة بدوال أخرى قد «تقابلها» في الإيحاء (كالقلب، والحنين، والرفق، والتلاوة)، وغير ذلك مما يكشف عن داخل الشاعر الذي يجمع بين هاتين السمتين: الضرام والهدوء، تكشف معالم نفس، تموج بها هذه المشاعر، وتستولي عليها وتأبى إلاّ أن تلتزم بها شكلاً ومضموناً، خاصة وهو يستوحي من أبي العلاء المعري (لزوم ما لايلزم)، كنهج يجلي توجهه في هذا الديوان «خاتمة البروق»، واعتزازه بما يبدعه، أليست الكلمات بنات الشفاه؟ وأليست الكلمات وليدة مخاض الشاعر؟ لذلك فهو يقدمها للمتلقي آملاً في رفق استقباله لها، راجياً حسن تلقيها، مؤملاً موادعتها وملاطفتها، حتى لا تتألم أو يعروها الخوف، أو تفر من هذا المتلقي.. يقول الشاعر: [٥]

شعري الذي ينحته القلب
ويرويه الفم
لزوم ما لا يلزم
وركض حرف خضبته لوعة سكري
وسحر أبكم
شعري:
اشتعالت حنيني حينما
يغدو على القرطاس ناراً تضرمُ
فاستعمل الرفق إذا ما جئتَ تتلوه...
فكم من قارئ
يُذعر منه الحرف أو
يئن منه الشعر أو يستعصمُ

وما أظن هذا الحدب على قصائده، إلاّ من أجل الملمح الذي أشرت إليه، ألا وهو اقتران الهم الإبداعي بالهم الإسلامي كما سوف يتضح، وبغية الشاعر أن تجلي قصائده هذا الواجب وتلك المسؤولية المقدسة.

وإذا كان الثعالبي و د. محمد مندور قد رأيا في استخدام المتنبي لألفاظ العشق في حديثه إلى سيف الدولة، وسيلة من وسائل الكشف عن ولاء المتنبي لأميره، على أساس أن ألفاظ العشق هي أكثر الألفاظ اتساعاً لهذه المشاعر، وانفساحاً للتكثيف الدلالي(٦). فإننا نجد هذا الملمح في علاقة شاعرنا بشعره، وإذا كان النفسيون يرون في علاقة الشاعر بشعره لوناً من النرجسية، وضرباً من ضروب الانفعال التي قد تقترب من العصاب، فإن ما يحمله شاعرنا للشعر من مسؤولية، يؤكد أن علاقة الشاعر بشعره علاقة سوية، وظاهرة صحية، إذ ينيط به، هذه الغايات الإسلامية العليا، وهو في الوقت نفسه حفي بشعره حريص عليه، أثر له، وينهج عبدالله الرشيد النهج نفسه، لكن أميره شعره، وهو به موله، وعليه عاكف، إذ يجعل له «وجهاً آخر»(٧)، ألا وهو تحقيق غاياته الإسلامية العليا.

وعلى قدر مستوى هذا الهم الإسلامي رفعة ومكانة، واستيلائه على وجدان شاعرنا، تتكشف تلك العلاقة الأثيرة بين الشاعر وقصائده، فهن وسائله للكشف والنضال عن هذا

الهم المقدس، وبهن ينفس عن مواجده، ويبث لواعجه، من هنا فالإبداع لديه ليس تزجية للوقت، ولكنه معاناة كما أشرت، وهو في الوقت نفسه يتاوق في مكانته وسموه وسموقه مع عظمة هذا الهم القرين له، بل إن قصائده التي سبق أن طالب المتلقي بموادعتها وملاطفتها، وحسن تلقيها في بطاقته الشعرية، لتبدو من فرط اهتمامه بها، وشدة حرصه عليها معشوقة أو أميرة من أميرات العصر الخوالي، في دلالها المحبب، من ثم يتقدم الشاعر إلى حضرتها في تأن وخشوع، يسارقها اللحاظ، ويعالج الكلمات، ويتسارع في قلبه الشوق والأمل.

ويمكن أن نلحظ هذا المنحى الدلالي مهيمناً على كثير من قصائد الشاعر بدوال مختلفة، وأشكال متباينة، فهو لمح سنا، وطيف مُدِل، والشاعر يلهث وجده في سبيل الإمساك به[٨].

بل سوف تصبح القصيدة الشعرية هي الصورة المثلى التي يعبر بها تصويرياً عن أجمل وأغلى الأشياء لديه، فوطنه «قصيدة عصماء»، وحبه له «قصيدة متجددة».

وثمة نموذج للتشكيل اللغوي لهذه العلاقة في قصيدته «تهويمات في بلاط الشعر» حيث يتضح في هذا العنوان طرفان يجسدان اتصال الخيال بالواقع، والمعنوي بالمادي، فالتهويم إيحاء بالانفصال عن الواقع لكن «البلاط» إيحاء باللصوق به، وإذا كان الطرف الأول إشارة إلى الفن والولاء له والتعلق به، فإن الطرف الثاني تجسيد وتحقيق له، بحيث تتجلى كينونة الشاعر الفنية من الاتصال الوثيق بين هذين الطرفين، وهو يقرر ذلك جلياً في بداية قصيدته بجملة اسمية في شكلها وطرفيها؛ لتأكيد هذه العلاقة شاهداً على نفسه، ومشهداً المتلقين عليه، وذلك عندما يقول: «مولاي هذا الشعر»، والإضافة إلى ياء المتكلم هنا في الطرف الأول من هذه الجملة تدعم البدء بـ «مولاي» للكشف عن علاقة الشاعر بفنه، وولائه وخضوعه له[٩]، ثم تتوالى عدة معانٍ يشكلها تتابع الجار والمجرور كوسيلة تعبيرية:

[في تطلابه أسيح – إن تنبه لي أشيح – بقصيدة لدلالها في القلب مضطجع مليح – أختال في إنشادها – ويصيح لي الأفق الفسيح] لتبرز بعداً آخر من أبعاد علاقته بشعره ينضاف إلى ما سبق من ولاء وخضوع، ليتجلى خلوصه له، واعتزازه به يقول[١٠]:

مولاي هذا الشعر..في	تطلابه أبــدا أسيح
إني أسارقه اللحـــــا	ظ فإن تنبه لي أُشيح

وأعالج الكلمات كيـــــــما يولد الشعر الفصيح
بقصيدة، لدلالهـــــــا في القلب مضطجع مليح

ويتـأكـد هـذا المنحى اللغـوي في الكشـف عن عـلاقـة الشـاعـر بشـعـره عندمـا يكرر «مولاي» مرة أخرى في بداية المقطع الثاني من هذه القصيدة، وإذا كانت قد جاءت في المرة الأولى الركن الأول في جملة تقريرية لتأكيد الولاء للفن، فقد جاءت في بداية المقطع الثاني ركناً في جملة إنشائية طلبية (نداء)، لتؤكد هذا الولاء مـقـترناً بالمعاناة في سبيله، تلك المعاناة التي قد تتجاوز الشاعر إلى غيره، وتشي من طرف خفي إلى وقع ذلك الشعر على الآخرين البعيدين عن مسئوليات الواجب، واللاهين عن الهم الإسلامي، خاصة وهو يحمل ما يحمل من هموم، ويُلاحظ أن المنادى هنا محذوف الأداة في مطلع المقطع الثاني، لتوحي بالقرب وتوثق الاتصال، خاصة بعد أن انتقل من الخبر التقريري إلى النداء التعجبي: مولاي هذا الشعر... في تطلابه أبداً أسيح [البيت الأول في المقطع الأول] ، مولاي إني في بلاطك لا أراح ولا أُريح[11] [البيت الأول في المقطع الثاني].

كما يتجلى هذا «الولاء» في مطلع المقطع الثالث من هذه القصيدة نفسها، عندما يبدأ بما يتصل بهاتين البدايتين السابقتين اللتين وظف فيهما «مولاي» لكنه في المقطع الثالث يبدأ بـ «ياشعر» واستبدل «يا شعر» بـ «مولاي» على هذا النحو يتجاوز الكشف عن وحدة القصيدة، إلى بيان محاورها الثلاثة المتصلة؛ أولها حديثة عن فنه، فحديثه إلى فنه وأثر وقعه على الآخرين، ثم علاقة الآخرين بالشعر بصفة عامة، مما يدعم المحورين السابقين.

وتأمل «الالتزام» في نهايات أبيات القصيدة كلها[13] [أسيح – أشيح – فصيح – مليح – جريح – فسيح – أستريح – سفوح...الخ].

بل إن إيقاع الروي والحرف السابق عليه ليشكل في نهايات القصيدة كلها رد فعل أو قرار – كما يقول الموسيقيون – للنغمة خلال البيت يسمح بالتدفق والاستمتاع بهذا الإيقاع، والتأثير بالفكرة في المتلقي، وتلك وسيلة تعبيرية لا تتاح إلاّ للشعر خاصة في الأبيات ذات المدى الصوتي الممتد.

ثم انظر إلى ألفاظ مثل: [تطلاب – مضطجع – القتاد – فئام – أرمض – رند

وشيح – صدوح..الخ] وما توحي به من أصالة وجزالة مما يؤكد انتماء الشاعر الواضح إلى الأصولية التعبيرية، خاصة وقد كشف بتوظيفها عن بنيته الشعرية، بغاياتها الإنسانية. ويبدو أن الشاعر يحاول أن يلزم نفسه بهذا الاتجاه أحياناً، حتى ولو أدى به ذلك إلى «الإغراب» كما في لفظة .. «فئام»(١٣) السابقة.. التي وردت في قوله:

يا سيدي، جئنا فئا ما من بحارك نستميح

وفي تصوري أن مثل هذا المنحى من أمارات إخلاص الشاعر لفنه، وهي في الوقت نفسه مما سوف يتخلص منه الشاعر وهو يستكمل أدواته التعبيرية ويصقلها.

مستويات التناص:

إذا كان الشاعر في القصائد الأربعة في ديوانه قد فصّل الحديث عن همه الإبداعي وألمح إلى همومه واهتمامات أمته، خاصة وهو يرى للشعر وجهاً آخر غير المألوف، ومكانة غير ما اعتاد الناس(١٤). فإنه فيما تبقى من ديوانه، قد أخذ يفصل هذه الهموم والمواجد والاهتمامات، قارناً بين الغاية تحت هذه العناوين وعلى هذا الترتيب:

١- أهازيج الفجر القادم.

٢- الوطن وسر الانتماء.

٣- من مدائن الوجد.

٤- على مشارف الجراح.

٥- الله أكبر.

وربما أراد الشاعر من وضع هذه العناوين الخمسة لأقسام ديوانه، الإشارة إلى مسارات شعره، وما عالج من قضايا، وبرغم أنها في معظمها تجمع بين إيحاءات الشعر، وما فيها من امتداد وشمول، وبين تحديد الدلالة، وما فيها من عمق وتكثيف، لكنها تدعم ما ارتأيناه من تجلي الهم الإبداعي قريناً بالهم الإسلامي غالباً، ويمكن أن تكشف مستويات التناص فيما يأتي هذا المنحى الدلالي.

وبرغم أن التناص يمكن أن يعني تقاطع النصوص الأخرى في النص موضع الفحص، ولكن قد يغلب أن يسرد أثر نص غائب على النص الماثل، ويتضح تأثره به بصورة شاملة خاصة في الشعر، عندما يشترك النصان في الوزن والروي وبعض المقاطع، وهو ماسوف نسميه بالتناص الكلي؛ ويمكن أن تجليه المعارضات، وذلك تناص جلي، بينما هناك

ضرب ثان خفي، يقوم على إدراك أثر نص سابق في نص لاحق، لكنه لا يشترك معه في الروى وإن اتفق معه في الوزن، وبعض الأمارات الفنية.

وفي مقابل ما سبق، هناك تناص آخر «جزئي» يتمثل في استفادة النص الماثل من نص غائب بصورة جزئية، يمثلها الاشتراك في مقطع، أو توظيف دوال معينة، وفي المستويات الثلاثة كلها تتجلى شخصية النص الماثل برغم تأثره بالنص الغائب، لما يتميز به المبدع نفسه، ونعني بالنص الماثل فيما سبق النص موضع الفحص، في مقابل النص الغائب.

أولاً : المعارضات [المستوى الجلي]:

تتميز مجموعة من قصائد هذا الديوان بإنتاج الشاعر المعارضة الشعرية، لكنها ذات مفهوم مختلف عما أثر في هذا المجال، فمناط معارضاته الجانب الفني، وهو يتجاوز التقليد والاحتذاء، إلى التجديد والتباين، اللذين ينبنيان على قراءة أخرى لأثر مكتوب، ومن ثم فهي قد تكون محصورة في مصدر الإلهام وبعض المقاطع، والتأثر بالشكل الموسيقي، خاصة الوزن والقافية اللذين يعتمدهما الشاعر، لتشكيل بناء جديد، مختلف عما يعارضه، وبذلك فهو يتجاوز النسخ العلامي المعجمي، كما يتجاوز السلخ والمسخ، وكثيراً من مفهومات الأخذ غير الحميد، مبيناً عن موقف شعري من قضايا واقعه وهموم أمته، سواء أحيا تراثاً قد قرأه، أم نظر إلى نص معاصر.

وهو أيضاً يتجاوز المناقضة، لأنه لايماحك، ولا يتجه إلى شخص بعينه.

وهو هنا يذكرنا بالشاعر أحمد شوقي في معارضته لأبي تمام والبحتري والمتنبي وابن زيدون والبوصيري وغيرهم، عندما أصبحت المعارضة لديه آلية فنية يكشف بها عن قضاياه في خصوصية وتميز.

وسوف نرى ما يمكن أن يتصل بذلك المنحى عند عبدالله الرشيد وهو يستفيد من كثير من الشعراء كزهير، والخنساء، والكميت، وأبي تمام، والمتنبي، وشوقي، وغازي القصيبي، وغيرهم.

في ضوء ماسبق، فإن من القصائد التي عارضها عبدالله الرشيد قصيدة المتنبي التي يقول فيها:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم من أمره ما عنانا(١٦)

فقد عارضها بقصيدته التي عنوانها: «قحطان وعدنان» ومطلعها:

سئم المجد يا ترى أم سئمنا فرجعنا نلم منه خطانا[١٧]

ويمكن الاستفادة من منهج الأسلوبية المقارنة للكشف عن اختلاف القصيدتين شكلاً ومضموناً. فبينما قصيدة المتنبي تدور حول شكوى الزمان وسوء تقلباته، فقصيدة عبدالله الرشيد تتمحور حول السخرية مما أصاب العرب والمسلمين من ضعف، نتيجة تفرقهم وسوء فهمهم للدين، ومتاجرة بعضهم به، وبذلك فإن قصيدة المتنبي ذات معنى إنساني عام برغم كشفها عن موقف ذاتي خاص، وهو ضيق الشاعر بالزمن وأهله، أما قصيدة «قحطان وعدنان» فهي أكثر جلاء وتحديداً وخصوصية، إذ تعنى بجلاء الهم العربي والإسلامي الذي يشغل الشاعر خلال ديوانه، خاصة وهي ترتبط بأحداث غزو العراق للكويت[١٨].

وقد حذا عبدالله الرشيد حذو المتنبي في الوزن: بحر الخفيف بتفعيلاته: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن التي تتكرر، وما يدخل عليه من علل وزحافات، والروي الواحد النون، وألف الإطلاق، كما أخذ بعض المقاطع، واقتبس بيتاً كاملاً هو:

فتولوا بغصة كلهم منه وإن سر بعضهم أحياناً

لكنه استخدمه في سياق مغاير خاص به، كما سيتضح.

ولقد عني المتنبي بتأكيد ديمومة تنكر الزمان للإنسان وسوء تقلباته، حتى أصبح الإنسان نفسه مصدراً للشر، من هنا فقد أصبح محور «التقابل» بين الغصة والسرور، والإحسان والتكدير، وقناة الحب، وسنان الحرب، وملاقاة المنايا وملاقاة الهوان، والحياة والموت، ومالم يكن وما كان، والصعب والسهل، وغير ذلك من الثنائيات المتقابلة هي المحور المهيمن على النص للكشف عن رؤية المتنبي، التي غلب عليها جانب الأخبار التقريرية، والتصوير في صياغتها، وطابع الحكمة في رصدها، مما يستثير المتلقي لإعادة النظر في الحياة ومواضعاتها وعلاقات البشر بها، إرهاصاً بالتغيير المرجو نحو الأفضل.

بينما عبدالله الرشيد يناقش ويحاور ويفند من أجل الوصول إلى التغيير، ولذلك، فهو يبدأ بالمفارقة التي يجليها العنوان «قحطان وعدنان»، فبرغم أنهما أصل العرب، وهذا ما يوحد بينهما، لكن ماكشف عنه التاريخ من تضاد وتباين بينهما في عقبهما، وما ظهر من عصبية وولاء لبعض فروع نسل أحدهما ضد الآخر، قد أفسد الوحدة، وزرع الفرقة، وأضعف العرب والمسلمين، من هنا يرصد الشاعر هذه «التحولات» التي تمتد فيها تلك

المفارقة، في الأبيات من (١-١٦) وذلك خلال صور جزئية، لكنها تتآزر مترابطة في الشكف عن هذه المفارقة بتحولاتها، مبينة عما أصبح فيه العرب والمسلمون من ضياع؛ من هذه الصور؛ (انحسار المجد، واختفاء الرؤى العظيمة، كما أن مراقصة العنفوان أصبحت ضعفاً، والأمة الواعية غرقت في التيه الذي يضاعف العطش في الصحراء، وأنفت العروبة من العرب، وكرعوا الحقد والبغضاء، حتى أرق تآمرهم الشيطان، كما أصبحت الشجاعات ذعراً، والمروءات وهماً وأساطير، بل أصبح الغمام دخاناً، وضاعت البداية التي يمكن أن يتحقق بعدها النصر)، من ثم فالمآل إلى الذل والضياع، ويقترن بكل هذه التحولات التي تشكل امتداد المفارقة، افتقاد الشعر والمعاني الكاشفة عن الهوية والحقيقة، وهكذا يقترن الهم الإبداعي بالحس الإسلامي.

من هنا يأتي المقطع الثاني من هذا النص متمثلاً في الأبيات من (١٧ - ٢٣)(١٩) كرد فعل لما سبق، كاشفاً عن سخرية الشاعر الشديدة من تغير حال العر ب والمسلمين، من قوة واتحاد إلى ضعف وتفرق، ومن صدق ومحبة إلى كذب ورياء وتآمر، وذلك بسبب سوء فهمهم لأنفسهم وعقيدتهم ومتاجرة بعضهم بها.

من ثم يهيمن على هذا المقطع مجموعتان من الدوال تحققان الكشف عن هذه الغاية، الأولى مجموعة من الصفات مثل: الحقود - والوغد [وقد وضعها الشاعر بين قوسين، مما يدل على ارتباطها بشخص معين]، والنشامى ! في سياق السخرية والتحقير، خاصة عندما يكررها في هذا السياق منذراً ومحذراً لهم [والنشامى ! ويل النشامى] - والباغي، والغرور، والافتراء، ويجمع بين هذه الصفات، تدنِّي من يتصفون بها، وخروجهم على وحدة الجماعة، وتآمرهم ضد الأمة، وارتباطهم بأعدائها وظالميها.

ويتضاعف إحساس المتلقي بتكريس التدنِّي بواسطة المجموعة الأخرى من الدوال، وهي أفعال ماضية؛ تؤكد شدة هذا التدني والانحراف والفساد، بالنسبة لهؤلاء الخارجين المتآمرين العملاء، من هذه الأفعال:

خان - ساق - باع - اشترى - غزا - طار - غر - افترى

والأربعة الأولى منها متعدية، وقعت على الأمة مشكلة العدوان عليها، بينما الأربعة الأخرى لازمة مسندة إلى الضمير العائد على الحقود والباغي والنشامى والمفتري، فيتأكد عدوانهم وتجاوزهم، وولاؤهم لعدو الأمة، من هنا يأتي استثمار الشاعر لبيت المتنبي من

القصيدة المعارضة نفسها، كاشفاً عن موقف هؤلاء المتآمرين من العدو، وموقف العدو منهم:

فتولوا كلهم بغصة منه　　　وإن سر بعضهم أحيانا(٢٠)

مع أن المتنبي قد كشف به في قصيدته عن موقف الزمن من الإنسان، وعدائه له، بصفة عامة، وبذلك يتأكد تجاوز عبدالله الرشيد لنص المتنبي، برغم معارضته له، كما يتجلى التباين بينهما في المعالجة الفنية، واستقلال كل منهما، كما يتضح إمكانية اعتبار قصيدة عبدالله الرشيد قراءة أخرى لأثر تراثي.

ويأتي المقطع الثالث من قصيدة عبدالله الرشيد من (٢٤ – ٢٨) كاشفاً عن الأمل والرجاء في التغيير، وهو بذلك يمثل نمو القصيدة، وخاتمتها الفنية المنطقية، لتكتمل وحدتها الموضوعية والنفسية، ويلاحظ في هذا المقطع سيطرة الأساليب الإنشائية الاستفهامية، حيث ينكر الشاعر على الأمة ما يسودها من ضياع، وجهلها بهويتها الإسلامية التي تؤكدها الأرض والسماء، لكنهم قد ضلوا الطريق إليها، من ثم يكرّس الشاعر «رجاءه» في التحول والتغيير بتوظيف عدة وسائل، لعل في مقدمتها توظيف أدوات الرجاء؛ كالفعل «عسى» وتكريره، والحرف «لعل» والاستفهام الكاشف عن هذا الرجاء في (كم سؤال لم يعانق جوابه الآذانا؟)، وتلتحم كل هذه الوسائل بضمير المتكلم الذي يتكرر عشر مرات، بين «نحن» الضمير المنفصل، و «نا» الضمير المتصل، وذلك خلال الأبيات الخمسة التي تشكل المقطع الثالث، الخاتم للنص، ليكشف هذا التكرير لضمائر التكلم عن شدة إحساس الشاعر بأزمة أمته، التي هو جزء منها، وهِجِّيراه تأكيد هويتها الإسلامية، وهذا في الوقت نفسه مما يشكل حسه الإسلامي الذي يبتغي جلاءه خلال الديوان كله، وهو مالم يتجل صراحة في قصيدة المتنبي، وبه تتميز قصيدة عبدالله الرشيد، عن قصيدة المتنبي، برغم معارضته لها، وهو ما يُشكل فارقاً جوهرياً محورياً بينهما، أسهم في تشكيل النصين على هذا النحو المتباين، الذي جعل التقابل والحكمة والأساليب الخبرية التقريرية التصويرية تهيمن على نص المتنبي، بينما سادت تحولات الدلالة والأساليب الإنشائية قصيدة عبدالله الرشيد، وذلك دون تفضيل للاحق على سابق، وإنما لكل شاعر وسائله وخبرته ودربته ورؤيته.

وقد يتراءى تعدد وسائل الرجاء، وإلحاح تأكيد الفكرة على الشاعر عبدالله الرشيد

دافعة له أن يقول في البيت الأخير:

فعسى أو لعل، ثارت ظنون فالتحفنا المنى، وماذا عسانا؟

وبرغم أننا رأينا في تكرير وسائل الرجاء ضرباً من إلحاح الرؤية على الشاعر فيما سبق، ومحاولته تأكيدها، لكن مجيء عسى ثم لعل، قد يكون فيه مساس بفنية التوظيف للوسائل التعبيرية، عندما تتقارب دلالاتها دون جديد يُضاف، وإن كان هناك من يرى في «لعل» إفادة للشك لا الرجاء(٢١). كما تتجاوز «عسى» في نهاية البيت جمودها الوظيفي لتوحي دلالياً باليبس والصلابة(٢٢)، وهو ما يمكن أن يكشف عن ضيق الشاعر بما عليه حال الأمة من جمود وضياع، بغية التغيير.

ويمكن أن تدل قصيدته «تدفق في الشرايين»(٢٣)، على تعلق الشاعر بالمتنبي، وبالقصيدة نفسها التي عارضها في «قحطان وعدنان»، حيث نجد نموذجاً آخر لهذه المعارضة وهذا التعلق بالمتنبي، وخصوصية كل منهما، برغم إمكانية اعتبار قصيدة عبدالله الرشيد كتابة من الدرجة الثانية، أي كتابة على كتابة سابقة.

ونجد في الديوان نماذج أخرى لهذا «المسلك الفني» كما في قصيدته «هذه قصتي»(٢٤) التي جعلها على لسان طفل أفغاني مهاجر، وهو يُعارض فيها أبيات سويد بن كراع العكلي الشاعر الأموي، وهو يصف رحلته في الإبداع وصفاً أدبياً يكشف عن معاناته قائلاً:

أبيت بأبيات القوافي كأنما أصادي بها سرباً من الوحش نزعا
أكالئها حتى أُعرّس بعدما يكون سُحَير أو بُعيد فأهجعا

إلى أن يقول:

إذا خفت أن تُروْى علي رددتها وراء التراقي خشية أن تطلعا(٢٥)

ويُلاحظ هنا تجاوز عبدالله الرشيد لبحر الطويل وروي العين وألف الإطلاق، وهي من أبرز وسائل الشكل الموسيقي في قصيدة سويد بن كراع العكلي.

وكذلك تجاوز معاناة تجربة الإبداع وهي المحور المهيمن على القصيدة إلى الكشف عن معاناة الأفغانيين في حربهم ضد الروس، ممثلة في مشاعر طفل مهاجر يُعاني هذه الحرب الضروس التي يتَّمت كثيراً من الأطفال، كما أثكلت كثيرات من النساء، وهَدَّمَتْ ماهدمت من مظاهر الحياة والاستقرار، بينما الإسلام مستقر في سويداء قلوبهم، يدعم

وحدتهم، ويؤازر نضالهم، ويربط الجميع دفاعاً عنه وعن وطنهم. وهذه القصيدة من أطول قصائد الديوان حيث بلغت عدتها ثمانية وثلاثين بيتاً، ومطلعها:

خَذَا شجناً في القلبِ يَكْبرُ أو دَعَا فيا طَالما أرْدى مناي وضَعْضَعَا[٢٦]

والحس الإسلامي في غاية الجلاء هنا، إيماء وتصريحاً، عندما يربط في (البيت الرابع عشر) بين سعي الأب للجهاد، واحتساب ذلك عند الله، ثم ما يتهامس به الناس (في البيت الرابع والعشرين) من الهجرة بالإيمان حتى لا يضيع، وفي أرض المهاجر (في البيت التاسع والعشرين) نجد العكوف على الصلاة، وفي البيت الأخير الاعتمام بالإسلام كحصن منيع، ويتم ذلك بالأسلوب الخبري التصويري، وكأنه قضية مسلم بها.

أما الهم الإبداعي فيمكن أن يجليه الشجن والمناغاة والشجا والخواطر، وهي مفردات مركزية في الأبيات من (١ - ٤) ولئن صاغها بما يتناسب وطفل أفغاني مهاجر، لكنها انعكاس لهم الشاعر المتقد.

ويربط بين هذين الهمين الإبداعي والإسلامي، ويتسق معها في نظام القصيدة، مظاهر المعاناة التي يرصدها النص، وبذلك تتشكل بنيته كاشفة عنهما.

ولو نظرنا إلى هذا النص لنلتمس ما يكشف عن الأصولية التعبيرية، لوجدنا فيه حشداً من الظواهر التي تمثل ذلك، لعل في مقدمتها اختيار الشاعر لمفرداته، وامتياحه من حصيلة لغوية ثرية وثيقة الصلة بالتراث ومعاجمه. ولن يخلو بيت في هذا النص من مفردة أو أكثر تؤكد ذلك، دون استثناء.

وتأمل على سبيل المثال آخر لفظة بأول بيت، ونظيرتها في آخر بيت، أما أول بيت فهو:

خذا شجنا في القلب يكبر أو دعا فيا طالما أردى مناي ضعضعا[٢٧]

وآخر بيت هو:

ونحن مع الإسلام حصن مُمَنَّع وهل تُرهبُ الجُعلانُ حصناً مُمَنَّعا

ويلاحظ هنا محاولة الشاعر استثمار الدلالة الصوتية في الكشف عن القيمة الفكرية فتأمل «ضعضعا» [٢٨]و «ممنعا»، وبرغم مافي كلمة «ضعضع» من ثقل لكنها مصورة حقاً شدة تهدم آمال هذا الطفل وتحطمها بيد الأعداء، خاصة وقد حذف مفعولها للتركيز على الفعل نفسه، مما يوحي بشدة التضعضع، وكذلك لكمة «ممنع» التي توحي بثقلها بمدى قوة

هذا الحصن وشدة مقاومته؛ وهو الإسلام. وسوف نجد مثل ضعضع: عسعس، وهدهد وغيرهما. وتأمل لفظة «أخدعا» في قوله:

على قمم يستضحك الموت فوقها وأودية يلوي بها الذعر أَخْدَعا(٢٩)

وما دار بين أنصار أبي تمام والبحتري والنقاد في ذلك الوقت حول ملاءمتها وفنية توظيفها،(٣٠) وما رصده الآمدي في «الموازنة بين الطائيين» حولها، ثم يأتي شاعرنا ويحاول أن يقدم توظيفاً سوياً لها، يجعلها في سياقها تصور مدى بطش الروس بالأفغان ومحاولتهم، إرهاب الناس وإخضاعهم، بِلَي أعناقهم.

أما لفظة «أسفعا» في قوله:

وذات ضحى باك أتى «الحمر» قريتي كتائب سوداً تحمل الحقد أَسْفَعا (٣١)

فبرغم أن دلالة الفعل أسفع المعجمية قد تعني اللفح اليسير الذي يغير لون البشرة(٣٢) لكن الشاعر يستخدم صيغة أفعل التفضيل ليضاعف من دلالة اللفظة على شدة سوء فعل الروس بالأفغان، ولعله استوحى أيضاً دلالة قوله تعالى : [**كلا لئن لم ينته لنسفعاً بالناصية**] (٣٣)

والشاعر وثيق الصلة بالتراث، ثري في تناصه معه، ولذلك فليس معنى وضوح أثر قصيدة سويد بن كراع في هذا النص تجرده من الاتصال بغيره من نصوص التراث، بل إن مفهوم التناص على أساس تقاطع نصوص أخرى في النص موضع الفحص، ليتجلى في كثير من قصائد هذا الديوان، مسهماً في تشكيل بنيتها، وانتظام أنساقها، ومن بين هذه القصائد القصيدة التي بين أيدينا، ونحاول النظر في بنائها، فمثلاً وهو يعرض لمظاهر الأسى والحزن كجزء من تشكيل صورة المعاناة للأفغانيين، يشير إلى كثرة الباكين، كنوع من العزاء والسلوى والتجلد، في قوله على لسان هذا الطفل:

وما أكثر الباكين، لولا تجلد لأبصرتَ مَلْفَانَا مَنَاحاً مُرَوَّعا(٣٤)

وهو بذلك يتناص مع قول الخنساء في أخيها صخر:

ولولا كثيرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي(٣٥)

ويتضح تأثر الشاعر وخصوصيته في الوقت نفسه، فبرغم أن «لولا» هي الوسيلة التعبيرية التي اعتمد عليها كل من الخنساء وشاعرنا، لكن الخنساء تتحدث عن تجلدها الفردي، وشاعرنا يتحدث عن تجلد جماعي، على لسان الطفل الأفغاني، وبينما كثرة البكاء

لدى الخنساء واقع متعين، لكن شاعرنا يتجاوز هذه الصورة المتعينة، ليضيف إليها بعداً آخر هو التعجب بوسيلته اللغوية النحوية (ما أكثر).

وإذا كان بيت عبدالله الرشيد يمثل إحدى صور المعاناة ومواجهة البؤس التي يتعرض لها الأفغان، فإن بيت الخنساء امتداد لمظاهر بكائها والكشف عن لوعتها على مقتل أخيها صخر، وهكذا يتحقق التباين برغم التأثر، ويتم التجاوز برغم استفادة اللاحق من السابق، ودون تفضيل لأي منهما على الآخر فنياً، فللسابق سبقه وتجربته، وللاحق شخصيته وتجاوزه واستقلاله أيضاً، بعد تأثره وذلك في لون من ألوان التواصل بين التراث والمعاصرة.

بل تأمل تناصه مع القرآن الكريم في قوله تعالى [**والليل إذا عسعس**] في سورة التكوير آية (١٧)، حيث القسم بآيات الله تعالى وآلائه التي منها إقبال الليل، وظهور الصبح، على صدق القرآن الكريم، وأنه قول رسول كريم، من الله سبحانه وتعالى، لكن الشاعر يوظف عسعسة الليل كسبيل للكشف عن المعاناة، وجيشان الخواطر والهموم، وفيض الحزن، بالنسبة لهذا الطفل الأفغاني المهاجر.

ويبدو أن عينية سويد بن كراع ليست العينية الوحيدة التي تأثر بها عبدالله الرشيد، بل ربما كانت عينية الصمة بن عبدالله القشيري[٣٦] ذات تأثير واضح أيضاً فيه، خاصة وهناك مقاطع في قصيدة عبدالله الرشيد منها مثلاً بعض مقاطع بيتي الصمة (٢٩ – ٣٥)، هذا برغم أن سويد بن كراع والصمة ربما كانا متعاصرين، بل تمتد في قصيدتيهما عينية متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك، وهو سابق عليهما معاً.. وهكذا تتباين العينيات، فمتمم بن نويرة يرثي أخاه، بينما سويد بن كراع يتحدث عن تجربة الإبداع ومعاناتها، في الوقت الذي يتحدث الصمة القشيري عن وداع صاحبته وحبها نجد، ويأتي عبدالله الرشيد، ويتمثل كل ذلك في تصوير معاناة طفل أفغاني مهاجر أمام عسف الروس وظلمهم بأفغانستان وأهلها، وهكذا يتجلى التناص كاشفاً عن الاستفادة الإيجابية، والعلاقة الفنية السوية بين السابق واللاحق، التي تكشف عن مقدرة السابق وحسن تمثل اللاحق وتميزه.

ثانياً: المستوى الخفي:

وتتعدد مظاهر هذا المستوى وأشكاله في الديوان، وإذا كانت المعارضة التي أشرت إليها المستوى الأول من الظهور والبيان والوضوح، بحيث يسهل إدراكها، فإن هذا المستوى

الثاني يدق فيه إدراك مظاهر التناص، خاصة وشخصية الشاعر الفنية جلية قادرة على التمثل، والكشف عن أصالتها، كما أن آلياته الفنية تبدو أكثر استقلالاً.

يوضح ذلك قصيدة «ياعامري الوجد»[٣٧] والتي مطلعها:

نجوى الرياض مشاعرٌ تَتَعدَّدُ وهوى الرياضِ قصيدةٌ تَتَجَدَدُ

ويشعر قارئ هذا النص أن عبدالله الرشيد كان ينظر إلى قصيدة أحمد شوقي «أيها النيل» التي مطلعها:

من أي عهد في القرى تتدفَّقُ؟ وبأي كف في المدائن تُغدِق[٣٨]

حقاً إن قصيدة أحمد شوقي تتجاوز المائة والخمسين بيتا، بينما قصيدة عبدالله الرشيد عدتها خمسة وعشرون بيتاً، ومحور قصيدة شوقي المهيمن توظيف «التاريخ» في الحديث عن النيل في الماضي والحاضر، وما يغمر به الوادي من خير عميم، بينما محور قصيدة عبدالله الرشيد توظيف «المكان» للكشف عن حبه لوطنه واعتزازه بدينه وفنه، لكن القصيدتين من بحر واحد هو الكامل وتفعيلاته الست: متفاعلن ثلاث مرات في كل شطر، مع ما يدخل عليها من علل وزحافات، يضاف إلى ذلك صياغة كثير من الدوال ذات الوزن المشترك بين شاعرنا الرشيد وأستاذه أحمد شوقي مثل الصيغ: تتفعلُ، ومفعلُ، ولا يفعل، التي تتكرر لديهما، وعند شوقي أكثر خاصة في نهايات الأبيات، مما قد يُشكل أيضاً إيقاعاً مشتركاً بينهما، يقترن بإيقاع بحر الكامل.

الأبيات من (١ - ١١).

لكن عبدالله الرشيد يقرن ما سبق بتجلياته في هذا النص؛ متجاوزاً هذه المشاركات إلى ما يمكن أن يتفرد به، وما يكشف عن خصوصيته، وذلك عندما يوظف عنصر «المكان» المهيمن على هذا النص كوسيلة تعبيرية بطريقتين؛ كاشفاً عن اقتران الهم الإبداعي بالحس الإسلامي؛ أما الطريقة الأولى فهي توظيف المكان «كَعلَم»، ويستثمر هذه العملية في استثارة كثير من المشاعر المرتبطة به، التي يزخر بها وجدانه هو، ليستثير بذكره فيضاً من هذه المشاعر لدى المتلقي، محققاً التجاوب الذي يرتجيه الشاعر لفنه في هذا المجال.

وهنا يتجلى عشق الشاعر لوطنه، وفي الوقت نفسه ولاؤه للفن وأصوليته، إذ يبدأ بالغزل، ولكن ليس إلى حبيبة رحلت، ولا إلى أطلال درست، ولكن إلى وطن حي يعيش في وجدانه، ويستحضر علاقة قيس بليلى، ليستثمر «وجد العامري» في إضاءة علاقته هو نفسه

بوطنه، وهنا يذكر عدة أماكن من هذا الوطن «بعلميتها»، كاشفاً من خلالها عن مشاعره؛ كـ «الرياض» عاصمة المملكة العربية السعودية، و «يكررها» ثلاث مرات،في مطلع قصيدته تلك، مناجياً لها، باثا هواه في أرجائها، كما يجعلها تتبادل العشق مع زائريها، الذين تفتح لهم أبوابها حباً وأماناً، فإذا ما أراد أن يتجلى هذا الحب، ويعلي من شأنه، تصبح علاقته بقصائده هي النموذج الأمثل الذي يصور به علاقته بوطنه، جاعلاً هواه له «قصيدة متجددة»، أليس في هذا ما يكشف عن خصوصية علاقته بفنه؟ فقد جعل ولاءه لشعره مادة صوره!!..

كما يُشير إلى أماكن أخرى مستثمراً «علميتها» أيضاً في مضاعفة إحساس المتلقي بولاء الشاعر لوطنه ودينه، وتراث أمته وفنه، إذ يختار من هذه الأماكن ما يربط بين الماضي والحاضر في حيوية واستمرارية، فيشير إلى «التوباد» وهو جبل بالأفلاج، ما يزال قائماً في الحاضر، مشيراً إلى قصة قيس وليلى في الماضي، وهي متصلة بذلك الجبل، كما يذكر أماكن أخرى كـ «حَضَن» وهو جبل آخر قرب الطائف، و «الشوكي» وهو واد شمال الرياض، وهو لا يذكرها إلاّ ليجعلها شاهدة على تمسك أهله وأمته بدينها، وإذا كانت لا تتضح في بعض هذه الأماكن الروابط التاريخية التي تزكي شهادته الدينية، فسوف نراه يستنطقها كصخور جامدة شاهدة على الولاء لدين الله لدى قومه، وهل هناك ماهو أقوى دلالياً وتصويرياً من استنطاق ما لا ينطق؟.

أما الأبيات من (١٢ –٢٥) فتوضح الطريقة الثانية في توظيف المكان للكشف عن اقتران الهم الإبداعي بالحس الإسلامي، ويظهر ذلك في اشتقاق الشاعر أفعالاً من «علمية» المكان، وبذلك تتسع دلالة الدوال معنوياً ونفسياً، كما تسمح هذه الصيغ الفعلية المشتقة من أسماء الأماكن للشاعر بمضاعفة التأثير في المتلقي. واستيعاب كثير من العوامل الفاعلة في تجسيد رؤيته، وقد لا يكون هذا الاشتقاق جديداً، لكن الشاعر يشكله في بنية نصه بحيث يخلص له كوسيلة تعبيرية، يتضح ذلك وهو ينصح العرب بالحرص على وحدتهم وهويتهم الإسلامية، من ثم يتعجب من فرقتهم واختلافهم، متخذاً من «تهامة» و «نجد» وما بينهما من تباين في الموقع، واختلاف في الاتجاه وسيلة للتعجب من هذا التباين بين قومه، حتى يعودوا لوحدتهم اعتماداً على دينهم: الإسلام، فهو أساس وحدتهم وقوتها، ولذلك يقول لهم:

الله بالإسلام وحّـــد شَمْلنا   فعلامَ نُتْهم في الخصام ونُنجِدُ؟(٣٩)

والتشكيل اللغوي هنا، يكشف عن قوة الحس الإسلامي، فقد عبر الشاعر بضمير المتكلم «نا» وهو بذلك يعتبر نفسه مسؤولاً عن هموم أمته ومشاركاً فيها، وهو ما أشرنا إليه كملمح تركيبي أساسي في الديوان منذ بداية حديثنا.

وإذا كان «الإتْهَام والإنْجَاد» في الصحراء كمكان، فإن الشاعر يجعلهما في «الخِصَام» للكشف عن بعد الشقة في الخلاف بين أمته.

ويتجلى في هذا القسم الثاني من قصيدة «ياعامري الوجد» ولاء الشاعر القوي لدينه وأمته ووطنه، وحرصه على التشكيل الفني لهذه العلاقة، من ثم فقد تكررت لفظتا: الإيمان، والإسلام، ويمكن اعتبار اللفظة الأخيرة لفظة محورية، لاسيما وهي تقترن بمصاحبات لفظية كـ(التوحيد، والسبيل، ومحمد عليه الصلاة والسلام)، مما يكشف عن حس إسلامي قوي، يرى في هذه المصاحبات اللفظية وسائل ترمز لقوة المسلمين المرجوة، كما تكررت لفظة وطن مضافة إلى ياء المتكلم في البيتين (١٥، ١٦)، لتؤكد التصاقه بوطنه، واعتزازه به في ظل الإسلام.

ويقترن كل ما سبق بنموذجه الذي يتكرر للدلالة على الحب والاعتزاز والولاء، وهو تصوير الوطن في ظل الإسلام بأنه (قصيدة عصماء)، ثم يضيف لهذه الصورة «بعداً تراثياً» عندما يجعل سوق المربد مشتاقاً لهذه القصيدة، وبكل ما سبق من تشكيل يكثف من الدلالات ما يستوعب ويجلي بعدي الديوان الأساسيين: الهم الإبداعي، والحس الإسلامي في هذه القصيدة، كغيرها من قصائد الديوان، مع اختلاف التشكيل من قصيدة إلى أخرى.

وفي دائرة تناص هذا الديوان مع أحمد شوقي في إطار هذه القصيدة قد نجد اشتراكاً في دوالٍ أخرى، لكنه يكشف عن التباين أيضاً بين عبدالله الرشيد وأستاذه أحمد شوقي، فمثلاً: إذاً كانت لفظة «العسجد» قد تكررت عند شوقي في قصيدته «أيها النيل» مرتين: أولاهما وهو يصوغ إعجابه بماء النيل كمصدر جمال وحياة في قوله:

والماء تسكبُه فيُسْبَكُ عَسْجداً ... والأرض تُغرقُها فيحيا المُغْرَقُ (٤٠)

فتأمل الوسائل التعبيرية: الجناس في الشطر الأول، والطباق في الشطر الثاني، وهما يتعاونان في إبراز إعجاب شوقي بماء النيل، وتفننه في رسم صورته كمصدر جمال وحياة، والمرة الثانية: في قوله وهو يتحدث عن أبيس معبود الفراعنة، في بهائه وجلاله، وقد

دانت له الرعية، ويتوهج العسجد تكتمل صورة بهاء أبيس وإشراقه:

العسجدُ الوهّاجُ وشى جلاله والوردُ مَوْطِىءُ خُفِّه، والزَّنْبقُ (٤١)

والبيتان معاً يسهمان في تكامل صورة النيل الواقعية والتاريخية التي يحاول شوقي جلاءها في قصيدته: بينما عبدالله الرشيد في قصيدته يقول:

وإذا الديارُ تنافستْ وتناظرت فسواكَ حصباء وأنت العسجدُ

وقد جاء هذا البيت خاتمة قصيدته التي يصور فيها حبه لوطنه، متنقلاً من صور جزئية لبلاده، وما توحيه من رفعة وترحيب بزائريها، إلى تمسكها بدين الإسلام، ولفت نظر أمته إلى الوحدة ونبذ الفرقة تمسكاً بهذا الدين، وإعجابه بهذا الوطن وتدينه حتى جعله «قصيدة عصماء»، وهكذا تنمو فكرة الحب والولاء حتى يصل إلى هذا البيت الخاتم، كنهاية فنية لقصيدته، تجلي قمة الحب لوطنه، وقد برز ذلك لغوياً في صورة التنافس والتناظر بين الأوطان، من ثم يأتي أسلوب القصر في «أنت العسجد» كاشفاً عن تفرد وطنه بأنه أغلى قيمة، وأرفع قدراً.

وبرغم أن لفظة العسجد لدى الشاعرين مناط الكشف عن إعجابهما بما يتحدثان عنه: النيل عند شوقي والوطن عند عبدالله الرشيد، لكن يظل لشوقي سبقه وعبقريته وتفرده، كما يظل لبعدالله الرشيد تأثره وتميزه.

ثالثاً: التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

أشرت فيما سبق إلى مستويين من مستويات التناص، وهما يتميزان بالكلية والشمول، أحدهما: الظاهر والآخر الخفي، وثمة مستوى ثالث للتناص في هذا الديوان يمكن أن يكشف عن المحورين المهيمنين عليه، وهما الهم الإبداعي والحس الإسلامي، ولقد أشرت أيضاً فيما سبق، إلى بعض هذه المواضع التي شكلها توظيف الشاعر لبعض جوانب التراث، كاستفادته من الخنساء مثلاً، أو من شوقي، وبرغم جزئية هذا التوظيف بالنسبة للأثر التراثي، لكن الشاعر يجعله لبنة في بنيته الكلية لقصيدته متجاوزاً النص الأصلي، وما أكثر الأمثلة الدالة على ذلك في الديوان.

في هذا المجال يتجلى استثمار الشاعر للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بصورة لافتة للنظر، تتسق مع توجهات الشاعر الإسلامية، وحرصه على التشكيل الإبداعي للهم الإسلامي، وما أكثر المواضع على مساحة الديوان كله التي تُشير إلى ذلك، فقد لا

تخلو قصيدة من هذه الظاهرة [٤٢] وتتعدد من ثم فسوف أشير إلى ثلاثة نماذج:

ففي قصيدته «خواطر للوطن» [٤٣] بعد أن يصور الشاعر حبه وإعجابه بوطنه، وحب الناس له أيضاً، يشير إلى انتشار الإسلام منه، راصداً التحولات التي تمت إثر سريان نوره في الدنيا، فتحول التراب إلى ذهب، وصار الزمان أعياداً، واختفى الكسل والجهل، إلى أن يقول:

ودك شخوصها فهناك بئرٌ معطلةٌ، وإذا قصرٌ مَشيدِ [٤٤]

إلى آخر هذه التحولات التي من بينها انطلاق قصيد الشاعر، ومن ثم خلود هذا الوطن.

وهنا يستثمر الشاعر قوله تعالى في سورة الحج [**فكأين من قرية أهلكناها وهي ظالمة فهي خاوية على عروشها وبئر معطلة وقصر مشيد**]. [٤٥]

وإذا كانت الآية الكريمة قد جاءت في معرض انتقام الله تعالى ممن كذبوا الرسل لظلمهم، فإن الشاعر أيضاً يستثمر دلالة الآية الكريمة في بناء هذه القصيدة مشيراً إلى أثر انتشار الإسلام من وطنه الحبيب، مما يعلي ويجلي أثر نور الله وهو يحدث هذه التحولات في الدنيا، التي يجليها الشاعر لغوياً،فتبرز مكانة وطنه، الذي منه بدأ النور، وانتشرت هداية السماء، فتتجلى عاطفة الشاعر قوية لوطنه ودين الله تعالى، وقد أصبحت الآية الكريمة بإيحاءاتها ودلالتها جزءاً من بنية النص.

كما يوظف الشاعر الكلمة القرآنية [**صرصراً**] للكشف عن الخراب والدمار الذي أنزله الروس بأفغانستان، وذلك على لسان طفل أفغاني مهاجر، حيث يقول في قصيدته «هذه قصتي»:

كتائب كالطاعون، كالريح صَرْصراً أغارت على روضٍ فغودر بلقعا [٤٦]

ويلاحظ أن كلمة «صرصر» قد جاءت في القرآن الكريم في ثلاثة مواضع [٤٧] صفة للريح مقترنة بالهلاك والنحس المستمر، وقد استثمر الشاعر هذا الاقتران، موظفاً ذلك التعبير في صورة بيانية، تضاعف من إحساس المتلقي بما أنزلته كتائب الروس بأفغانستان من تدمير وخراب، خاصة وقد وصف هذه الكتائب بأنها كالطاعون، إيحاء بهذا الخطر، من ثم جاء تصويرهم بالريح الصرصر كاشفاً عن مضاعفة هذا الخطر، يضاف إلى ذلك أن الدلالة اللغوية «لصرصر» تتجاوز كونها ريحاً شديدة البرودة مدمرة، لتوحي

أيضاً بالضجيج والإزعاج [٤٨] ، فيدرك المتلقي شدة التدمير والخراب الذي أنزلته الكتائب الروسية بالأفغان المعتصمين بإسلامهم، وذلك كجزء من العذاب الذي حل بهم، وتحاول هذه القصيدة رصده وتصويره بصفة عامة خلال هذا النص.

وتأمل قصيدته حكاية «الزورق العتيق» [٤٩] ، حيث نجد تمثلاً كاملاً لحديث المصطفى صلى الله عليه وسلم: «إن قوماً استهموا في سفينة...» وقد صاغ الشاعر هذه القصيدة في مطالع حياته الفنية، فقد كتبها في ١٤ جمادى الثانية ١٤٠٧هـ، وهي تتألف من قسمين: الأول منهما يتكون من ثمانية أبيات (١ - ٨)، صور فيها علاقة هذا الزورق بالوجود؛ ليله ونجومه، وبحره وشطآنه، ورماله وأمواجه، وما بينه وبين هذه المكونات من علاقات، تبدو كأنها أسرار يلفها الظلام، وما أشبه ذلك الشعر في خفائه وغموضه، وما يحتويه من أسرار أيضاً، وتأمل «الشعر» عندما يصبح لديه الصورة الفنية المثلى التي يضيء بها أفكاره، ويجسد من خلالها صوره، وذلك يمثل ما يتصل بالهم الإبداعي، ثم يشخص الشاعر هذا الزورق عندما يصور مابينه وبين الوجود من روابط وجدانية، ومشاعر إنسانية، وتتوالى الصور الكاشفة عن هذه الصلات والروابط والمواجد، من ثم تسود لغة تفيض بالعطافة والوجد مثل: [هجر - نديم، شيع - بكى، ويهادي- يجافي، يظلم-يحكي، يعلو - ينثني، أودع-أرى، يرنو-سرمدي] وهي ثنائيات قد تتضمن تماثلاً واتصالاً، أو تخالفاً وتفارقاً، لكنها مزيج من الرمزية والرومانسية التي تبين عن علاقة الإنسان نفسه بالوجود وبمن حوله، وكأن هذا الزورق هو الحياة نفسها، وما يحيط بأحيائها وكائناتها، من تواد وتباين، أو اتصال وتفارق، ولكن ما مصير هذا الزورق بمن فيه؟ هنا يتجلى الحس الإسلامي فيأتي استثمار حديث الرسول صلى الله عليه وسلم، والتناص معه، للحث على جعل الحياة سعيدة، يملؤها التعاون والحب، وإلاّ سوف يغرق هذا الزورق إذا انفرد كل فريق بقسمه فيه، يصنع به ما يشاء، حتى إذا ما خرق فريق خرقاً غرق الجميع، وهذا ما يوضحه القسم الثاني من النص الأبيات من (٩ -٢١) حيث يتجلى عنصر «الحكاية» وسيلة تعبيرية، مستوحاة من حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم وبطريقة خبرية تصويرية، تنتهي إلى الحكمة التي تتوجها، حاملة النهاية الفنية لنمو القصيدة وعضويتها عندما يقول في البيت الأخير:

حكمة الله، جل ربي وجلت　　　إنما كان ذا لأمر خافي [٥٠]

وليس هناك خفاء كما يزعم الشاعر، وإنما هو حال الأمة وتفرقها لابتعادها عن دينها وأمر ربها، وهو ما يرمز إليه الشاعر اعتماداً على توظيف حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم السابق بحال السفينة واختلاف من فيها.

ولعله قد وضح تشكيل عبدالله الرشيد لبعدي ديوانه خاتمة البروق وهما: الهم الإبداعي والحس الإسلامي، كما كشفت النماذج المعالجة عن بعض ملامح الجمالية الأصولية التعبيرية، ولعله قد وضح من الأمارات ما يبشر بشاعر واعد إن شاء الله، حريص على استرفاد تراثه، ومعايشة عالمه وواقعه، وهو لا يتوقف عن صقل وإرهاف أدواته الفنية.

الهوامش

١- انظر ديوان «خاتمة البروق» ص٧، وانظر الجاحظ، البيان والتبيين ج١ تحقيق عبدالسلام هارون، المقدمة.

٢- سورة التحريم، آية (٦).

٣- انظر الديوان صفحات مثل: ٣١، ٥٣، ٥٥، ٥٩، ٦٤، ١١١، ١١٢، ١١٦، ١٣٣، ١٤٣، ١٦٠، ١٦١، ١٦٨، ١٧٥.

٤- انظر وليم فان أوكونور، النقد الأدبي: الأدب الأمريكي في نصف قرن، ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر بيروت ص٢١٤، وانظر للمؤلف الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط مكتبة المعارف الرياض ١٤٠١هـ -١٩٨١م ص٤٧.
أصبح فيلوكتيتس بطل مسرحية سوفوكليس المسماة بهذا الاسم رمزاً للفنان، وقد كان فيلوكتيتس معزولاً في جزيرة نائية لأنه كان يعاني من جرح خبيث الرائحة، لكن مواطنيه الإغريق طلبوه لحاجتهم الشديدة إلى قوسه ذات القوة السحرية، ليستخدموها في الحرب الطروادية، فبرغم جرحه الذي جعله عدائياً وبسببه اعتزل الناس إلاّ أن براعة قوسه التي لاتخطئ مرماها، والتي لا يستطيع أحد أن يتسعملها بمثل مهارته، وهنا إشارة إلى التلازم بين العصاب والألم من ناحية والإبداع من ناحية أخرى، قد جعل قومه يلجؤون إليه استنجاداً بمهارته، وقد شفى فيلوكتيتس بعد ذلك عندما غمره قومه بالحب، وظلت قوسه في يده يخدم بها شعبه.

٥- ديوان «خاتمة البروق» ص١٣.

٦- انظر د. محمد مندور في «الميزان الجديد» ط دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١١٠.

٧- «للشعر وجه آخر» ذلك عنوان إحدى قصائد الشاعر. انظر الديوان ص٢١.

٨- انظر على سبيل المثال الصفحات ١٦، ١٧، ٢٢، ٢٧، ٢٨، ٤٧، ٥٩، ٦٤، ١١١، ١١٢، ١٣٣، ١٤٣.

٩- الديوان ص١٦، وانظر «مختار الصحاح» ط دار الجيل، بيروت - لبنان ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م مادة «ولى» ص٧٣٦.

١٠- المصدر السابق.
١١- القصيدة نفسها ص١٧.
١٢- انظر ديوان «خاتمة البروق» من ص١٦ إلى ص٢٠.
١٣- الفئام : قيل هو الهودج، وأفأمت الدلو، وأفعمته: ملأته.
انظر: ابن منظور لسان العرب، ج١٢ دار صادر بيروت، ص٤٤٧.
١٤- انظر الديوان، ص٢٣.
١٥- انظر «في مفهوم المعارضة الفنية»، د. محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، تونس الدار العربية للكتاب سنة ١٩٨٨م من ص١١٣ : ص١٥٦.
١٦- انظر ديوان المتنبي، شرح البرقوقي ص٣٧٠-٣٧٢.
١٧- انظر ديوان «خاتمة البروق» ، ص١٥٦.
١٨- يتأكد ذلك من النظر إلى تاريخ كتابة القصيدة في ١٤١١/١٢/١٩هـ، وانظر ص١٥٩ من الديوان، وسخريته من كلمة «النشامى» (انظر ص١٥٨) وما ساد الأحداث حينئذ من فرقة يمكن أن يعد النص صدى وتصويراً لها.
١٩- انظر ديوان «خاتمة البروق» ص١٥٨.
٢٠- انظر السابق نفسه، ص١٥٩.
٢١- انظر «مختار الصحاح» ط دار الجيل، بيروت، لبنان ١٤٠٧/١٩٨٧م ص٥٩٩.
٢٢- حيث إن «عسى» كما هو معروف فعل ماض جامد، لكن قد تكون بمعنى يَبِسَ وصلُب، انظر السابق أيضاً ص٤٣٢.
٢٣- ديوان خاتمة البروق ص١٣١.
٢٤- السابق نفسه ص١٣٥.
٢٥- الجاحظ، البيان والتبيين، ط وتحقيق عبدالسلام هارون، ج٢ ص١٢، ١٣، وابن قتيبة، الشعر والشعراء ص٨.
٢٦- ديوان «خاتمة البروق» ص١٣٥.
٢٧- ديوان «خاتمة البروق» ص١٣٥.
٢٨- انظر «مختار الصحاح» ص٣٨١.
٢٩- ديوان «خاتمة البروق» ص ١٣٧.

٣٠- انظر الآمدي، الموازنة بين الطائيين. وانظر لكاتب هذه الكلمات: معالجة النص في كتب الموازنات التراثية، ط منشأة المعارف، الإسكندرية.
٣١- ديوان «خاتمة البروق» ص١٣٧.
٣٢- انظر «مختار الصحاح» ص٢٠١.
٣٣- سورة العلق، آية ١٥
٣٤- ديوان «خاتمة البروق» ص١٣٩.
٣٥- ديوان «الخنساء» .
٣٦- انظر ديوان الصمة بن عبدالله القشيري جمع وتحقيق د. عبدالعزيز الفيصل، نشر نادي الرياض الأدبي، ط١ سنة ١٤٠١هـ، ص٨٦ ص٩٣.
٣٧- ديوان «خاتمة البروق» ص٤٩.
٣٨- الشوقيات، المكتبة التجارية، ج٢ ص٦٥.
٣٩- ديوان «خاتمة البروق» ص٤٦.
٤٠- الشوقيات، ج٢، ص٦٦
٤١- السابق نفسه والقصيدة نفسها، ص٧٠
٤٢- انظر على سبيل المثال لا الحصر الصفحات: ٣٦، ٧٤، ٧١، ٧٢، ٩٦، ١٠٨، ١١٠، ١٢٤، ١٣٧، ١٠٨، ١٧١، وما بعد هذه الصفحات وما قبلها..الخ
٤٣- ديوان «خاتمة البروق» ص٦٣.
٤٤- السابق نفسه، ص٦٤.
٤٥- سورة الحج آية: ٤٥
٤٦- ديوان «خاتمة البروق» ص١٣٧.
٤٧- سورة الحاقة آية «٦»، وسورة فصلت آية «١٦»، وسورة القمر، آية «١٩».
٤٨- انظر «مختار الصحاح» ص٣٦١، مادة (صرصر).
٤٩- انظر ديوان «خاتمة البروق» ص١٦٧.
٥٠- ديوان «خاتمة البروق» ص١٦٩

التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

* يوسف وغليسي

ملخص الدراسة

تنطلق هذه الدراسة المقتضبة من قناعات منهجية، مفادها أن الجهاز الإصلاحي للخطاب النقدي العربي الجديد جهازٌ «مُفَبْرَكٌ» يشوبه كثير من الغموض والتعقيد والحذلقة؛ إذ إن الإشكالية الاصطلاحية معضلة من أعتى معضلات هذا الخطاب، وموقع معتاص من أشكل المواقع التي يتبارى فيها النقاد المعاصرون.

وأن إشكالية المصطلح قد نقلت الخطاب من معركة الآليات إلى معركة المفاهيم. إضافة إلى أن القراءة الاصطلاحية قراءةٌ منهجية من نوع عالٍ، لا يمكن أن تقل جدوى عن ضروب القراءات الأخرى، بل يمكن قراءة الخطاب النقدي برمّته من خلال تفكيك جهازه الاصطلاحي.

على ذمة هذه المسلَّمات النظرية، ارتأينا أن نلج الخطاب النقدي العربي التفكيكي بتحليل لبنية مصطلح «التفكيكية» مقابلاً للمصطلح الأجنبي Deconstruction، وما يقع في كنفه من وحدات اصطلاحية، مع عرض سريع لبعض الأصول النظرية التفكيكية.

معلومٌ أن الخطاب البنيوي قد راهن - رهاناً طويلاً - على فكرة «البنية» Structure ونظامها الشكلاني المنغلق الذي زعم المنظّرُ البنيوي جان بياجي J. Piaget أن تميزه بالانضباط الذاتي Autoreglage سيتكفل بوقاية البنية وحفظها Conservation، بشكلٍ من أشكال الانغلاق Une Certaine Fermeture، حفظاً ذاتياً، ينطلق من داخل البنية ذاتها، لا من خارج حدودها (١).

فكان ذلك مطيّةً لوصم الخطاب البنيوي، في صورته الأولى، بالتجريدية والاختزالية والانعزالية والخروج عن مسار التاريخ الذي ينتظمُ البُنى وما فيها، وكان مسوّغاً كافياً لظهور حركة نقدية جديدة تختلف عن البنيوية، من غير أن تُفرط في ميراثها النقدي بشكل قاطع، سُميت بحركة «مابعد البنيوية» Post Structuralisme.

وتُعد «التفكيكية» ثمرة من ثمار هذه الحركة. وإذا كانت الأصول الأولى للتفكيكية تعود إلى بعض الجذور الفلسفية الألمانية، الوجودية بخاصة (هيدجر، هوسرل، ... الخ) فإن المنظّر الأول لها، دون شك، هو جاك دريدا J. Drrida؛ الشخصية القلقة المشتّتة التي انعكست حتماً على شخصيته الفكرية (جزائري المولد، فرنسي الجنسية، يهودي الديانة، أمريكي المقام!!!).

وقد أرسى معالم فكره التفكيكي عبر ثلاثة من كتبه، هي:

١- الكتابة والاختلاف L. ecriture et la difforonce

٢- الصوت والظاهرة La voix et le phenomene

٣- في علم الكتابة De La Grammatologie

صدرت كلها سنة ١٩٦٧م ويمكنني أن أسمح لنفسي بفتح شهية بحثٍ عربي يدرس الجوهر الفكري لهذه الكتب على هذا المعلم التاريخي المقصود: ١٩٦٧!!!).

وقبل أن نفكك مصطلح «التفكيكية» بحد ذاته، يجدر بنا أن نقدم عرضاً

عاجلاً لمجمل الأسس النظرية التي تتكىء عليها، والتي اجتهدنا في إجمالها عبر العناصر الآتية:

١- موت المؤلف وميلاد القارئ:

تعود نظرية «موت المؤلف» وميلاد القارئ إلى الناقد الفرنسي رولان بارت R. Barthes الذي نشر مقالة بهذا العنوان La Mort de L'auteur سنة ١٩٦٨م، أسقط عن المؤلف – فيها – تلك السلطة المطلقة التي كان يتمتع بها في الفكر النقدي التقليدي، حيث قلّص من صلاحياته الواسعة، وأعاده إلى مجرد ضيف على النص الذي كتبه بمجرد فراغه من عملية الكتابة، لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك ضمن فضاء ثقافي مشاع، ولا سيما أن اللغة هي التي تتكلم داخل النص وليس المؤلف.

إن أساس الكتابة – من هذا المنظور «البارتي» – هو القضاء على كل صوت وعلى كل أصل، لتغدو الكتابة ذلك الكون الحيادي الذي تضيع كل هوية بين سواده وبياضه، ابتداء من هوية الجسد الذي يتعاطى عملية الكتابة!، ذلك بأن «نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة (٢) على حد تعبير بارت الذي يجعل من موت المؤلف (أو انسحابه) أكبر من حدث تاريخي أو فعل تمخض عن الكتابة، وإعلان موته، يكون بارت قد بشّر بميلاد القارئ (الذي هو مرهون بموت المؤلف وقائم على أنقاضه) وعصر القراءة؛ حيث يصبح القارئ منتجاً للنص، بعد أن كان متفرجاً عليه ومستهلكاً له.

٢- زمن القراءة.. قتل الكلام، وإحياء الكتابة:

بناء على ماسبق ذكره، أعلت التفكيكية كثيراً من شأن القراءة، بتحويل القيادة من سلطة المؤلف (في العهد النفساني والسياقي عموماً) وسلطة المؤلف (في العهد البنيوي والسيميائي) إلى سلطة القارئ، إعتقاداً بأن «النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليس هذه النقطة هي المؤلف (....) وإنما هي القارئ: القارئ

هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أيٌ منها ويلحقه التلف» (٣).

وكان هذا الاعتقاد إرهاصاً بظهور كم دراسي جديد، ينضوي تحت لواء ما أصبح يُسمى «نظرية القراءة» التي تتقصى موضوع القراءة ومستوياتها وأنواع القرّاء، وضمن ذلك نشأت بألمانيا، في أواخر الستينيات، حركة عُرفت باسم «جمالية التلقي» Esthetique de la reception التي انطلقت من محاضرات هانز روبير ياوس H. R. Yauss بجامعة كنستنس Constance، وترعرعت في ظلال النقد-التفكيكي.

وفضلاً عن القراءة، فإن التفكيكية تُعنى عناية قصوى بالكتابة؛ فقد وقف جاك دريدا كتابه (في علم الكتابة) على ترسيخ هذا المفهوم واجتثاث مفاهيم الكلام والصوت.. داعياً إلى كتابه خالصة تقتل (الكلام) وتقوم على أنقاضه، من حيث إنّ «موت الكلام هو أفق اللغة وأصلها» (٤) على حد تعبيره، كما امتدح كثيراً - عبر صفحات عريضة من كتابه - لغة الرياضيات.. لغة الجبر والهندسة، على أنها لغة عالمية لا صلة لها بماهية الكلام.

ولأجل تأكيد أهمية الكتابة، نجد (دريدا) في كثير من المواقف يكتب كلمة Difference (٥) ويدل ذلك - في جملة ما يدل - على أن تعويض الحرف (E) بالحرف (A) لا يُغير شيئاً في التلفظ الصوتي بتلك الكلمة، وإنما يحصر الخلاف في الكتابة (حيث تبرز أهميتها) ويقلل من أهمية التمركز الصوتي للغة.

إلاّ أن مفهوم الكتابة - في ضوء التصور التفكيكي - يتجاوز الدلالة التدوينية (الخطية) المبسطة إلى مفهوم أوسع، يقوم على أن النص المكتوب نص مفتوح متغير ومتجدد باستمرار، وفي وسع القارئ أن يعيد كتابته بصورة تأويلية متغيرة، مع كل قراءة.

٣- نبذ (الدلالة) والبحث عن (المعنى):

إستقرأ جاك دريدا الفكر الفلسفي الأوروبي (من عهد أفلاطون إلى اليوم)، فلاحظ أنه يتسم بظاهرة الـ Logocentrisme (٦)؛ بمعنى أنه فكر متحيز ينصب نفسه بؤرة مركزية للعالم، ويسعى إلى تفسير الكون بإخضاعه إلى رؤية معينة ودلالة موحدة، تنبعث

من أناه، لذلك هاجم هذا الفكر وسعى إلى تقويضه وتحريره من إسار التفسير الواحد الذي طالما قُيّد به.

وبفعل هذا الفكر التفكيكي (اللا مركزي) الجديد، انتقلت القراءة الأدبية من مرحلة المعنى الواحد الموحَّد Monosemic إلى مرحلة التعددية المعنوية Polysemie ، أو - بتعبير مختصر ومركّز- من عهد الدلالة إلى عهد المعنى، آخذين في الاعتبار التميز الاصطلاحي المعاصر بين الدلالة Signi fication والمعنى Sens ؛ حيث تُحيل الدلالة على مدلول تعييني قاموسي ثابت، في حين يحيل المعنى على مدلولات تضمينية متعددة، ويرتبط بالمرجعية ارتباطاً وثيقاً؛ إذ «يتغير حول كل ملفوظ بحسب المكان والزمان والمخاطب والموضوع المستهدف» (٧).

وضمن هذا المفهوم، تشيع طائفة من المصطلحات التفكيكية، كمصطلح «الانتشار» D issemination الذي يدل على تكاثر المعنى وتعدّده، أو فيضانه إلى حدٍّ عدم السيطرة عليه، والنص بذلك، كما يمثّله التفكيكيون، يشبه اللعبة الحرة التي لا قواعد لها، بل إن «تأويل المعاني إذن حركة لا تنتهي ولا تستطيع أن تصل إلى مدلول نهائي مطلق، وهكذا فحركة المعنى لا نهاية لها» (٨) على حد تعبير مارتن غراي صاحب «معجم المصطلحات الأدبية». ومصطلح «اللغزية» أو «العماية»(٩) الذي يُشير إلى تناقض المعاني في النص الواحد، بما يعني أن اختيارنا لمعنى ما منها وإعطاءه الأسبقية والأولوية هو مجرد قمعٍ لانتشار المعنى وحدٍّ منه. ومصطلح «تحت المحْو» Sous rature المشير إلى أننا نكتب ثم نمحو، ولكلٍّ من الكتابة والمحو دلالة، وعليه فإن «العملية ليست فقط لا نهائية، وبطريقة ما دائرية؛ فالدوال تبقى متحولة إلى مدلولات، والعكس بالعكس، ولا تصل أبداً إلى مدلولٍ أخير ليس دالاً في حد ذاته... »(١٠)، لتظلّ اللغة في حركية دائمة لا قرار لها.

٤- تناسخ النصوص:

يقرر التفكيكيون (ومعهم السميائيون) أن لا وجود لنص مستقل استقلالاً كاملاً، وكل نص هو - في حقيقته - محتل احتلالاً دائماً لا مفر له منه، مادام يتحرك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً، ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمن عليه، فكل

كتابة – إذن – هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر، أو قل إنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها.

ذلكم ما يُسمى في القاموس النقدي المعاصر بمصطلح Inter-lextualite أو In-tertextuality ، على اختلاف اللسانين الفرنسي والإنجليزي، وينقل إلى العربية بمصطلحات: التناص أو التداخل النصي أو النصوصية أو هجرة النصوص (تبعاً لاختلاف الترجمات)، أو حتى ما آثرنا تسميته بتناسخ النصوص (أو التناسخ النصي)، قياساً إلى ما يُسمى في بعض الثقافات الدينية بـ «تناسخ الأرواح»آ؛ فما أشبه هذا بذاك... وضمن هذا المفهوم، تبرز بعض المصطلحات التفكيكية الأخرى، كمصطلح «التكرارية» Iteratif الذي يُلغي الأسوار الحدودية بين النصوص، ويجعل كل نص قابلاً لاسترجاع نص آخر وتكراره، و «الأثر» Trace الذي يحيل على المرجعية النصية للنص الجديد؛ حيث إذا كانت الكتابة تنويعاً على رجع صدى منبعث من مصادر صوتية متداخلة فإن (الأثر) هو عين هذه الأصوات، وإذا كانت كل كتابة تتكيء على (أثر) قرائي سابق، فإن التفكيكية تنفي وجود «أثر أصلي»؛ فالأثر – عند جاك دريدا – هو بمثابة «أصل الأصل (....) هو الأصل المطلق للمعنى عموماً، وهو ما يعاد قوله مرة أخرى... الأثر هو الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة.... » (١١)، ومعنى ذلك أن اقتفاء الكتابة لأثر سابقاتها ينبغي أن يكون اقتفاءً أصيلاً يَهَبُ الذات الكاتبة كينونتها، ويُحقق لها تميزها واختلافها، و «الاختلاف» Differance – إذن– هو «الأثر الخالص» Trace Pure (....)، وهو تشكيل الشكل Formation de la Forme» (١٢) على حد تعبير دريدا.

ولكن عنصر «المضاف» Supplement هو الذي يؤمن عملية الاختلاف، بما يحققه من إضافة إلى الأصل، تغنيه من حيث تشبهه وتختلف عنه، فهو إذن «فائضٌ Surplus وفيضٌ Plenitude يُغني فيضاً آخر، وهو أوجُ الحضور وذروته Comble. إنه يستوعب الحضور ويجمعه Cumule ولا يجمعه Accumule تماماً كالفن والتقنية والتجسيد والاصطلاح...؛ إنها إضافاتٌ إلى الطبيعة وإغناءٌ لها بما تكتنزه من وظيفة تجميعية...»(١٣).

وحتى لا يتحول (المضاف) إلى مجرد فضلة زائدة، يسعى جاك دريدا إلى البحث عن عنصر آخر أكبر وأمّ، يسميه Le Supplement Suppl`e الذي اقترح ترجمته بـ (البديل) لأنه يستجيب تماماً لمفهوم هذا العنصر - كما يقدمه دريدا - ؛ من حيث إنه «لا يُضاف إلاّ للتعويض، إنه يتدخل أو يتسرب ويتسلل S'insinue ليحل محل كذا A. La, Place. De ويسد مسدة، تماماً كما نسد فراغاً ما....» (١٤).

وعلى العموم، فإن التفكيكية «قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانية الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به. تهدف (....) من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه... »(١٥).

وهي تنبذ كل قراءة أحادية تلهث وراء الدلالة الواحدة للنص، بل تجعل مصير النص بين أيدي قرّائه الذين يعيدون كتابته بتفكيكه إلى المرجعيات التي بُنيَ عليها، يستحضرونها ويقرؤونه في ضوئها، وتناهضُ التفكيكيةُ البنيوية في تقويض أي حديث عن النسق أو النظام الذي يحكم النص (كما ترى البنيوية)، بل تنظر إلى النص على أنه تركيب لغوي متصدع وغير متجانس....

وليست التفكيكية - في رأينا - منهجاً نقدياً مكتملاً (كما يسلم بذلك عامة نقادنا المعاصرين!)، وما ينبغي لها أن تكون!، وآيةُ ذلك أن مبدعها (جاك دريدا) نفسه قد تردد في أي منزل ينزلها، قائلاً: «ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء!

ما التفكيك؟ لا شيء» (١٦).

ولكنه أخرجها صراحةً من دائرة المنهج النقد حين قرر قائلاً:

«ليس التفكيك منهجاً ولا يمكن تحويله إلى منهج..»(١٧).

فنصطلح - إذن- على أنها إجراءُ نقدي (ليس أكثر) يعوّل كثيراً على أسس المنهج البنيوي (رغم تعارضهما في بعض الرؤى)؛ بدليل أن (دريدا) قد آمن صراحة، في أحد كتبه، بأن «النقد الأدبي بنيوي في كل عصر يتعلق بفعل جوهر، وبفعل مصير...»(١٨).

التفكيكية = Deconstruction (تحليل المصطلح)

لعل أول محاولة نقدية عربية واضحة، تجهر بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية، تعود تاريخياً إلى سنة ١٩٨٥م، وهي محاولة الناقد السعودي المعروف الدكتور عبدالله الغذامي، الموسومة بـ (الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لنموذج إنساني معاصر) (١٩). وتشترك هذه المحاولة الرائدة مع محاولات أخرى للناقد الجزائري الدكتور عبدالملك مرتاض (في ثلاثةٍ من كتبه: «أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي» ١٩٩٢م، «ألف ليلة وليلة - تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد» ١٩٩٣م، «تحليل الخطاب السردي - معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق» ١٩٩٥م) في طابعها المنهجي التركيبي، حيث تفيد من البنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية جميعها، مؤالِفةً بينها تحت لواء منهجي موحد هو النقد الألسني، أو «النقد النصوصي» بتعبير الدكتور الغذامي، وتنحاز إلى تفكيكية (بارت) أكثر من تفكيكية (دريدا)، شعرت بذلك أم لم تشعر، كما تطعم منهجها بروح عربية خالصة كثيراً ما تنأى عن الجوهر التفكيكي (لاسيما في مجال اعتدادها بالنظام البنيوي وقولها بمقولة البناء بعد التفكيك).

كل هذه الإشكاليات المنهجية ليس هذا مقام الخوض فيها؛ إذ سبق لنا أن فصلنا القال فيها عبر دراسة أكاديمية متخصصة (٢٠)، ولكننا نود أن نسلط ما أمكن من ضياءعلى المصطلح في حد ذاته.

يتــــردد الدكتور عبدالله الغذامي كثيراً، في مواجهته للمصطلح الأجنبي Deconstruction قبل أن يستقر على مصطلحة (التشريحية): «أحترتُ في تعريب هذا المصطلح ولم أرَ أحداً من العرب عرض له من قبل (على حد اطلاعي)، وفكرتُ له بكلمات مثل (النقض/والفك) ولكن وجدتهما تحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرتُ باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلّ) أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلّل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيراً على كلمة (التشريحية أو تشريح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه...» (٢١).

والواقع أن قول الغذامي بأن لا أحد من العرب عرض لهذا المصطلح من قبله، قول يقفز على بعض الحقائق التاريخية، ومنها تلك الدراسة المهمة التي نُشرت في مجلة (الأقلام) العراقية، سنة ١٩٨٠م، بعنوان «نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي»(٢٢). لصاحبها «ليوتيل إيبل»، وقد ترجمها الأستاذ سامي محمد؛ حيث وضع مصطلح (التفكيكية) مقابلاً للمصطلح الأجنبي، ولعله - بذلك - أن يكون مخترع هذا المصطلح! ومنها أيضاً ما فعله الدكتور سعيد علوش، في معجمه النقدي حين وضع مصطلح (التفكيك)(٢٣)، مقابلاً له، وكان ذلك سنة ١٩٨٤م.

بعد سامي محمد (١٩٨٠م)، وسعيد علوش (١٩٨٤م)، وعبدالله الغذامي (١٩٨٥م)، جاء الدكتور يوئيل يوسف عزيز (سنة ١٩٨٧م) فترجم كتاب وليم راي بعنوان «المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية»، وقد علَّق في هامش مقدمة الكتاب على كلمة (التفكيكية) قائلاً: «تُرجمت أيضاً بلفظة التحليلية البنيوية، ولكن لفظة التفكيكية أقرب.....»(٢٤).

ثم جاء كاظم جهاد (سنة ١٩٨٨م) فأبدع في ترجمة «الكتابة والاختلاف»، وأعاد إقرار (التفكيك) (٢٥) بديلاً عربياً لمصطلح Deconstruction. أما الدكتور عبدالملك مرتاض، وإن اصطنع (التفكيكية) في عناوين بعض كتبه، فإنه قد ثار على هذا المصطلح في مقام آخر، ليعوّضه بمصطلح (التقويض): «.. قد يكون مصطلحنا (التقويض) أدلّ دلالة من التفكيك الذي لا يؤدي في الحقيقة المعنى الغربي Deconstruction بصرامة، هنا بمعناه الدريدي أو بقريب منه؛ إذ لا يكون التحليل إلاّ بهدم أو (تقويض)، وهوما نؤثر اصطناعه، للنص في أي صورة من صور التقويض، ثم إقامة عمل فني جديد على أنقاضه، من أجل ذلك اصطنعنا نحن مصطلح التقويض عوضاً عن مصطلح (التفكيك) الذي شاع بين الحداثيين العرب في شيء من التسرع بادٍ في استعماله: أرأيتَ أن التفكيك، لغوياً، يعني تجزئة كيان مركّب من قطع، ثم إعادة تركيبه كما كان من ذي قبل: كتفكيك قطع محرك، أو أجزاء بندقية، وهلمّ جراً... فالتفكيك لا يعني ضياع أي جزء من الشيء المفكك ولا ذهابه، على حين أن التقويض يعني الإتيان على هيئة من الهيئات، أو أي شيء مادي أو

معنوي ثم إقامة بناء جديد على أنقاضه، وبوحي منه...» (٢٦).

وعلى سنة عبدالملك مرتاض، ألفينا الناقدين السعوديين: ميجان الرويلي، وسعد البازعي يصطنعان (التقويضية) بديلاً للتفكيكية: «... على أن (التقويضية) أقرب من (التفكيكية) إلى مفهوم دريدا (....) فالتقويضية لا تقبل مثل مايذهب إليه بعض النقاد العرب من أهل التفكيك في مقولة (البناء بعد التفكيك). كما أن مفهوم التقويضية يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه.

ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويضية، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائباً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه....»(٢٧).

فيما ألفينا الناقد الدكتور محمد الصالح الشنطي، يتحدث عن ناقد سعودي (عابد خزندار) يميز في تيارات (مابعد الحداثة) بين تيارين أساسيين (٢٨):

١- القراءة التقويضيةDestructive Reading: رائدها فيلسوف الظاهراتية هيدجر.

٢- القراءة النقضية Deconstructive Reading: ورائدها هو جاك دريدا.

وفي ذلك إضافة لبديل اصطلاحي جديد هو (النقضية).

بيد أننا، وخلافاً لمجمل الآراء السابقة، آثرنا أن نقدم مساهمة شخصية متواضعة في شأن مصطلح Deconstruction، عسى أن تثري مفهومه، ذلك بأن هذا المصطلح يتكون من أربعة «مونيمات»(*):

١- مونيم D'e: وهو سابقة لاتينية تدخل في تركيب بعض الكلمات الفرنسية، بدلالات لا تخرج عن نطاق الانتهاء أو القطع أو التوقيف....، أي Cessation، كما يشير إلى ذلك قاموس (لاروس الصغير) (٢٩).

٢- مونيم Con : وهو أيضاً كلمة لا تينية، مرادفة لسوابق أخرى من طراز: Co, Col, Com تتصدر بعض التركيبات الفرنسية بدلالات الربط والإمّعة Avec(٣٠).

٣- مونيم Struct : ويدل على البناء.

٤- مونيم حر : وهو لاحقة تترادف مع اللاحقة Tion ، وكلتاهما تدل على أي شكل من أشكال الحركة Action في معجم اللغة الفرنسية (٣١).

وبجمع شتات هذه «المونيمات» الأربعة تتشكل لنا كلمة Deconstruction بمفهوم (تفكيك أو تقويض ترابط البناء).

إلاّ أن الإشكال الذي أود التركيز عليه يكمن في أنّ دلالة اللاحقة الأجنبية Ion أو Tion لا تتعدى مدلول الحركة، وليس بوسعها استيعاب دلالات المذهبية، كما تجدها في اللاحقتين ique و Isme على سبيل المثال.

وبنقل الإشكال إلى اللغة العربية، يمكننا القول بأن من التجاوز اللغوي والدلالي أن نقابل صيغة Deconstruction بصيغة المصدر الصناعي (التفكيكية، التشريحية، التقويضية...)، إنما ينبغي أن نكتفي بصيغة المصدر المجرد (التفكيك، التشريح، التقويض....)، وإنما أتينا عكس ذلك في عنوان هذه الدراسة من باب «لامشاحة في الاصطلاح»، وطبقاً لمعيار شيوع هذا المصطلح القاصر! بينما يمكن أن نمحض صيغ المصدر الصناعي المذكورة آنفاً، لمصطلح Deconstructivisme الذي هو - لحسن الحظ- مصطلح لم يقل به دريدا ولا سائر الفرنسيين، وإنما قسناه على المصطلح الفرنسي Constructivisme حين يرتبط بدلالات النفي والسلب...

وأخيراً، فإن مواجهة الخطاب النقدي العربي المعاصر لمصطلح Deconstruction بهذا الكم المعتبر من الوحدات الاصطلاحية (التفكيك، التفكيكية، التقويض، التقويضية، التشريحية، التحليلية، البنيوية، النقض) وربما وحدات أخرى لا علم لنا بها!، لا يمكن أن تعني إلاّ أن المصطلح لايزال يحيا، في تجربتنا النقدية، حياة التجريب والاضطراب، وأنه لا يزال - في حده ومفهومه، مكتنفاً بكثير من الغموض والافتعال، وأنه لم يُفهم على حقيقته (الدريدية)، بقدر ما كان إنتاجاً نقدياً محلياً ولكنه مغلف ببهارج أجنبية! ذلك ما خرجنا به من قراءاتنا المتكررة لتجربتي عبدالله الغذامي وعبدالملك مرتاض، على الأقل.....

المراجع والهوامش

١- J. Piaget: Le Structuralisme, 6'eme ‘ed., P. Paris, 1974. P. 13

٢- رولان بارط: درس السميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعيد العالي، ط٢، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٨٦. وللتعمق في أبعاد هذه النظرية وما أُثير حولها من آراء في نقدنا العربي المعاصر، يُراجع:

- فاضل ثامر: اللغة الثنائية، ط٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م، ص١٢٩.
- سعدالبازعي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، مكتبة العبيكان، السعودية، ١٩٩٥م، ص١٢٧.
- عبدالله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص: ١٨٤-١٩١-١٩٩

٣- رولان بارط: درس السميولوجيا، م. س، ص ٨٧.

٤- Jacques Derrida: De La Gram matologie, les’editions de Minuit, Paris 6e, 1967, P. 444

٥- De La Gram matologie, op. cit., P88,92, 95, 101, 206.....

٦- يُعبر عنه سعيد علوش بـ «اللوغو - مركزية»، وعبدالله الغذامي وفاضل ثامر بـ «التمركز المنطقي»، وسليمان عشراتي بـ «العقلنة المعرفية المركزية».. ويتكرر هذا المصطلح كثيراً في كتابات دريدا مقروناً بمصطلحين مماثلين يشاطرانه دلالات التعصب والأنانية هما: الأنويّة المركزية Egocentrisme والعرقية Ethnocentrisme، راجع:-

- De Le, Gram matolagie, P. 11, 13, 59....

٧- Ceorges Mounin: Dictionnaire de la Linguistique, P. U. F, Paris, 1974, P. 297.

٨- عمر أزراج: ثلاثة نصوص حول التفكيكية (ترجمة)، مجلة التبين، الجزائر، عدد ٦، ١٩٩٣م، ص٢٥

٩- دليل الناقد الأدبي، م. س، ص١٠١.

١٠- عمر أزراج، نفسه، ص٢٧

١١- De la gram motologie, op. cit., P. 90 -95

١٢- De la gram motologie, P. 92

١٣- I bid., P. 208

١٤- I bid., P. 208

١٥- دليل الناقد الأدبي، م. س، ص٥٠

١٦- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٨م، ص٦٣

١٧- نفسه، ص ٦١

١٨- نفسه، ص ١٣٣

١٩- صدر الكتاب، في طبعته الأولى، عن النادي الأدبي الثقافي بجدة (العربية السعودية) سنة ١٩٨٥م، بينما صدرت الطبعة الأخيرة (الثالثة) عن دار سعاد الصباح بالكويت سنة ١٩٩٣م.

٢٠- يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة (عبدالملك مرتاض) النقدية، مخطوط ماجستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، ١٩٩٥م - ١٩٩٦م.

٢١- الخطيئة والتفكير، م. س، ص٥٠. ويمكن أيضاً مراجعة كتابيْه: تشريح النص، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٧١، ثقافة الأسئلة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص٢٠٠

٢٢- الأقلام، بغداد، السنة ١٥، العدد ١١، آب ١٩٨٠م، ص٢١٧

٢٣- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٤م، ص٩٧.

٢٤- وليم رأي: المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ط١، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م، ص٩.

٢٥- الكتابة والاختلاف، م. س، ص٥٧.

٢٦- عبدالملك مرتاض: القراءة وقراءة القراءة، مجلة «علامات» ، جدة، الجزء ١٥، المجلد ٤، مارس ١٩٩٥م، ص٢٠١

٢٧- دليل الناقد الأدبي، م. س، ص٤٩.

٢٨- محمد الصالح الشنطي، ملامح من المشهد النقدي المحلي، مجلة «قوافل»، النادي الأدبي بالرياض، السنة ١، العدد ٢، رجب ١٩٩٤م، ص٣٥.

*- خلافاً للمفهوم الشائع، فقد قصدنا بمصطلح «مونيم»Moneme هنا، ما قصده جورج مونان؛ حين رأى أن كلمة Retowrnez تنتج من تراكب ثلاثة، «مونيمات» هي Re ، وTourn و Ez، أنظر: G. Mounin: Diction naire De La Linguistique, op. Cit., 218

٢٩- Detit Larousse illustre, Librairie Larousse, paris, 1980. P. XX VI

٣٠- Ibid

٣١- Ibid., P. xx VII

التغريب في (رسوم على الحائط)

* عبداللطيف الأرناؤوط

الشاعر (سعد الحميدين) هو من شعراء الحداثة يفاجئنا بصدقه مع ذاته ونضجه الفني المتفرد في بيئة أدبية: ومجموعته الشعرية (رسوم على الحائط) محاولة تجريبية تعدت في أبعادها إلى فن طليعي جدير بالإعجاب.

تبدو العملية الإبداعية لدى الشاعر سعد الحميدين، مرتبطة باللاشعور داخل النفس الذي يفلت من الرقابة، رقابة الوعي، في محاولة منه لصهر الجانبين اللاشعوري والجمالي معاً، واللاشعور كما نعلم هو تلك الدائرة الخاصة من النفس التي تكون جميع عناصرها في حالة من الكبت ولا تجد لنفسها مخرجاً إلاّ من خلال الأحلام والفن، فالنفس في الفن وفي الحلم (تتعرى من ملابسها في الفن وفي الأحلام على نحو ما نتحرر نحن من ملابسنا عند النوم).

و (سعد الحميدين) شاعر الأغوار النفسية، بل هو شاعر التغريب وأقصد بالتغريب أن ينظر الشاعر إلى الحياة لا على أنها مجموعة من المواقف المألوفة عبر وعينا، وإنما

يراها من زاوية خاصة غير متوقعة تسترعي النظر، ويحكم عليها بأنها غير مفهومة من وجهة نظره ليجعلها في آخر المطاف مفهومة أكثر من السابق، لأنه يملك ناصيتها، وعلى سبيل المثال كلنا يعرف أن حرف الألف حرف من حروف الهجاء لكن أن تكون الألف كما يقول (سعد) في قصيدته من أبجدية الأيام الآتية:

ألف تمشط شعرها

وتمسح وجهها المغبر بالمكياج

في كل ليلٍ

تنشط الآمال، تمثل فوق مسرح من مخيلتي

تمثل دورها الأزلي في نبش الصور

فإن ذلك الحرف الذي هو أول حروف الهجاء يستحيل لديه إلى رمز للكلمة الأدبية التي كانت وما تزال أداة الشاعر التعبيرية، وإذا كان (سعد الحميدين) قد لجأ إلى الرمز اللغوي في كثير من قصائده، فأصبح له معجمه الخاص الذي يتطلب من القارئ حداً أدنى من الثقافة الفنية ليدرك تغريبة اللغة وترميزها عن طريق المجاز، فالمجاز هو أداته الأولى للتغريب، فإن بعض هذه المجازات لديه تبدو ذات دلالة تعاكس أحياناً معناها الظاهري، فالصحراء عنده على خوائها تغدو رمزاً للحضارة، وكذلك الأرض اليباب، التي استعارها من إيليوت.

يقول من قصيدة له بعنوان (آثار تتجرد أبداً):

على خد البسيطة صورة الآثار

مقبلة خلف عنترها على الهودج

قوافلهم تقطع في الصحاري

قطعة قطعة

وما بقيت سوى الريح الشمالية

تلفع بيتي الصوفي

تلسعني الرمال على مدى الأوقات

وتصرخ بي

أفق يا أنت

ويكرر الرمز ذاته في قصيدته : (ما تبقى لي)، فإذا ما حوله من الحضارة والعمران يتحول إلى صحراء قاحلة:

أنقب في ثنايا الغيب عن حبي
فلم أحصد سوى الجدب
تبقى لي
جراب مفحم بالطين
يرفرف كلما لاحت له الرؤيا مع الريح الشمالية
تسوق بدربها حبات رمل تاه حاديها

ونجد الرمز ذاته في (مجامر التراب) حيث يضرب الشاعر تائهاً في صحراء الحضارة:

ألعق الطين ... وفي أنفي من الرمل زمر
زورقي يسبح في بحر من الأرض الخراب
أنت يا أيوب ... لا ترحل فإن البدر غاب

وينصهر المجاز بدلالته من خلال الرمز لدى الشاعر في معادلة يتوازن فيها التعبير الجمالي مع دلالته، فتتحد الصورة بالمفهوم حتى ليغدو المجاز جسراً لا يمكن عبوره بيسر إلى الدلالات، فلا بد من تأنٍ وروية، صور الشاعر المتراكمة والمكثفة حتى ليصبح أن نقول: إن (الحميدين) شاعر يفكر من خلال الصور. فالمعاناة تأتي عبر الفهم، وشق الطريق نحو المعنى حيث يغدو كشفاً ممتعاً يُشارك فيه القارئ، ولا سيما إذا كان الرمز في القصيدة يومئ إلى معاناة ولا يفصح، فتلتبس القراءة، ولا بد من تدخل وسيط هو الناقد، ولكن النقاد يختلفون أيضاً في وجهات نظرهم عند تفسير الرموز، إذ ليست المشكلة في دلالة المجازات أو الرموز الجزئية وإنما المشكلة في تفكك المعنى الكلي للنص، أو ما يرمي إليه الشاعر، من وراء أدوات تعبيره المستغلقة. يرى الناقد (عزيز ضياء)، أحد دارسيه، : "أن الانطلاق في مسار أي قصيدة من شعره يتعذر، إذ تعترض سبيلي غابة بهيمة ... غامضة المسالك موحشة الآفاق" في حين يرى (بدر توفيق)، وهو أحد دارسيه أيضاً: "أن الغموض والإيحاء والرمز سمة من سمات شعره"، وهو يجد في شعر (سعد) لوناً من التغريب يحس

به الشاعر فيسخر فنه في البحث عن الأمل والحب في زمان الجدب، وقد أمضه الانتظار وأضناه الجدب والتيه.

ويؤكد (أمجد ريان)، أحد دارسيه: "أن مضامين شعره تجسد معاناته الذاتية والاجتماعية مثلما تعبر عن عجز الإنسان العربي المستلب المهزوم الذي يداوي جراحه بالآهات".

وأحسب أن هؤلاء النقاد في كشفهم مضامين شعره لم يتوقفوا جيداً عند مكانة الفن بالنسبة إلى الشاعر، حين يغدو بعض قصائده نداءً ملحاً للإلهام، عسى أن يمنحه القدرة على الإبداع. ومع الرمز يعمد الشاعر إلى أسلوب آخر من أساليب التكثيف في الصور الشعرية أو السياق التعبيري وذلك حين يقطع سياق تعبيره فلا يكمله، وفي لون من التكثيف يعتمد الشاعر على حصافة القارئ وثقافته:

اقعد فديتك، حرك المجداف قد.. لا يسلم الشرف الرفيع

وقد يفصح الفراغ عن فسحة زمانية أونفسية، كما قوله:

ذهب الشباب فماله من عودة

.... ودنا المشيب

أو كما في قوله في ختام قصيدته: (رحلة العيون المرمدة)

عيون اليوم خادنها العمى

نامت بساحته

الكورس: أ ب ج

....

آه ......

وبهذا تغدو اللغة نفسها مختزلة، فتخرج عن نطاق رسالتها الإبداعية، لتصبح أصداء، وصدى للغة تسقط فيها مقاطع وكلمات ويُشار بها إلى إحالات، وذلك كله تعبير عن الإجهاد النفسي للشاعر بسبب هيمنة اللاوعي عليه في لحظات النظم.

وهذا الأسلوب من التغريب يتيح للقارئ مشاركته في استكمال ما أنقص وكأنه جزء من عملية الإبداع وبطريقة تذكرنا بمسرح بريخت الملحمي حيث يغدو المشاهد جزءاً من المسرحية.

وأما النوع الثالث من التكثيف فيتجلى في الأسطورة التي تمد شعر (سعد الحميدين) بتراكيب معممة غير خاضعة للزمن لأنها تستدعي من ضمير الماضي لتجسد اللحظة الراهنة وتمنح تفسيراً جديداً للموقف الراهن، فتفقد ملامح قدمها:

سيزيف أوصل صخرة
يا شاعري
وأنت تحفر خندقاً
وتبارز اللاشيء بالسيف الجريد
الليل حوت يبلع الأشياء، يمتص البحار
وعيون «ميدوزا» تحدق
ترقب الماشين من كشك المحطة
وأنا بدربي واقف
رجلاي سمرتا بقارعة الطريق
فإلى متى سأظل أرقب شاعري المصدور

والأسطورة عند (سعد الحميدين) هي الأسطورة الوجودية التي ترمز إلى عزلته ووحدته، ورؤيته العبثية للعالم، فهو على غرار (كامو) ينتفض ضد اللامعقول في حياة الإنسان المعاصر حتى لو كان تمرده محكوماً بالفشل، فوجوديته لون من احتجاج الإنسان المثقف والمعزول ضد سياسة القطيع وقولبة الإنسان واخضاعه أو إذلاله، إن فرديته ظاهرة جداً في شعره وهي تكشف عن سخطة وتمرده، دون أن تكون دعوة إلى العزلة، إنها أقرب إلى التعبير عن المعاناة وثقل الحياة، والوفاق مع النفس حتى على درب الآلام، و (سعد الحميدين) يقف في مواجهة المجتمع الاستغلالي ويدين الأشكال الواقعية المشوهة ويسعى إلى تربية الوعي لدى القارئ، فهو يفضح ألاعيب المستغلين الذين يعرفون حاجات الشعب، لكنهم يتجاهلونها شأنهم شأن من يتهم الدائخ جوعاً بأنه مصاب (بالقرنية) وهو يطمح إلى عالم أكثر كرامة وسعادة لنا ولأطفالنا:

طفلي العزيز
أنا ها هنا بالباب أحرس خزنة

وليس لي منها نصيب
عيناي تخترقان أبعاد الطريق
من أجل من....
من أجل أن تحيا حياة الأكرمين
أنا لا أريدك أن تعيش على فتات المتخمين
الصوت نادى من بعيد
الله أكبر
الله أكبر
فأسير في خطو وئيد
متعثر الخطوات منهوك القوى
لكنما قهري الشديد
سأعود في ليل جديد
أنا وفانوسي العتيق
وخطاي والسيف الجديد
من أجل أن تحيا حياة الأكرمين

فالمجتمع في نظره معادٍ للإنسان الملقى في عالم غريب عنه، وثمة جدار خفي يفصل بين البشر على الرغم من تشابههم الظاهري، ولكل فرد وجهه الأصلي، ومن هنا فإن التفاهم بين البشر يكاد ينعدم، وهذا الجدار الخفي يفصل الشاعر عن الآخرين، ولذلك كانت (رسومه) على حائط نفسه.

إن شخصية (سعد) الرهيفة الحس ترى في استبطانها لذاتها وعزلتها وفرديتها السبيل الوحيد للاحتجاج، ولكنه احتجاج متفرد ومتوحد وكأنه واحد من قطيع كل فرد فيه يثغو مع أنه يدرك أن الثغاء لا جدوى منه، و (الحميدين) يطرح من خلال وجوديته مسألة اغتراب الإنسان في المجتمع المعاصر طرحاً حاداً للغاية، يفقد فيه الشاعر السيطرة على نفسه أو يرسم تلك الصراعات التي يعانيها في أعماق ذاته بين الأنا الواعية والأنا اللاوعية، ففي قصيدته (رحلة العيون المرمدة) نجد صوتين للشاعر: صوت الوعي الذي يتكلم في مطلع القصيدة:

على كتفي تموت مواكب الألحان
وتقعي الآه في قيدوم إحساسي
كأني أرتدي ثوباً من الأواه
لأني قد أتيت وفي فمي أقوال
من المدن البعيدة ... خلف أرتال من الرمل
أمط وراء خطوات
حبالاً من لون الآه
فقلت .. وقلت.. حتى ملني القول
وجفّ النبع .. ما تت كل أزهاري

ويُقابله صوت الشاعر الداخلي في المقطع الأخير منها، ويرى أن رؤيته الداخلية أشبه برؤية البوم التي لا تبصر إلاّ في الظلام ولا تألف إلاّ الظلام، فليس المهم عنده أن نرى ما حولنا بالعين الباصرة، وإنما العين الخفية في الأعماق هي التي ترى، وما أخطر أن يخادنها العمى في هذه الرؤية الداخلية، ولكن الشاعر يخيبة إلهامه أحياناً وهو يطلب الرؤية الحقيقية فيخذله الفن ويسعى مجهداً ليقبض عليه، فرمز لحبيبته في قصائده إلى الإبداع الصادق الحقيقي الذي ظل ينشده ويبحث عنه مدى حياته دون جدوى، وفي ذلك سر عذابه بسبب تطلعه إلى الكمال الفني.

إلى متى .. وإلى متى؟ لكنني
سأسير في الدرب الطويل مفتشاً
آثار من كانت هنا
في كل ليل
أقرع الباب المغلق واهماً، أني لقيتك مرة..
أنا ما لقيتك.. لا، لقيتك.. ما لقيتك
لست أدري..
بسؤالي المقرور: أين
لا بأس أن هبت شمال
فأنا لها أستاف من عطفاتها عصر اللقاء المرتجى

ويتضح خوفه من أن تخونه موهبته فلا يقوى على التعبير عن ذاته:

دلقت محابري
مزقت أوراقي
لأن العشق في ذاتي
تقرفص في الكهوف يراجع الذكرى

ويصل الانفصام في ذاته إلى حد التمزق، فوعيه ليس إلاّ تلك الأضواء الأمامية التي تنير الشريط الضيق من شخصيته، أما ما وراء الأضواء فيبقى غارقاً في عتمة النفس يتطلب منه جهداً لاكتشاف الذات في رحلته إلى الأعماق:

أحبيبتي
تهنا وتهنا بعرض المقفرات
متى .. متى
ستراجعين الأحرف الأولى تشدين الحروف برقة
من أعين أعطت .. وأعطت .. ليس من شيء سوى النسيان أبحر نحوهن
متى نسجل أحرفاً
أخرى
متى؟

إن عالم الإنسان الروحي هو حصيلة تاريخية، فما عاناه الشاعر يوماً يدخل في نفسيته، ويعيش في ذاكرته واقعاً مباشراً، والفنان حالم يلعب بالكلمات ويتكلم بالصور لكن ليس كل استبطان للنفس يدخل في نطاق الفن، وإنما يتميز شاعر عن شاعر بصدقه في تصوير تجربته الداخلية وقدرته على صوغها صوغاً فنياً، و (سعد الحميدين) في شعره أمين لتجربته النفسية، لكنه إلى ذلك يملك طاقات تعبيرية رائعة، فهو يستغل الموروثات الشعبية والعادات والتقاليد والأساطير في الإفصاح عن مشاهره بفن ومهارة، وتكتسب كلماته وهجها من توهج ذاته وتفرده بلغة جمالية خاصة به، فمعجمه الشعري ابن تجربته الخالصة، لا تجد في أسلوبه صورة مستعارة أو تركيباً مقتبساً إنه يملك طاقة عجيبة في خلق التعابير الشعرية المتفردة المثقلة بالإحساس، وقد طاعت له أدوات التعبير والقدرة على

إبداع لغة في قلب اللغة الشعرية السائدة من ذلك قوله: (الريح دائخة، أنفاس الرجال ثغور بين الشفتين، تأخذ الأشياء شكل الزفرة الأولى، وتتجب عند منعطف الطريق، فينتفض الضياء على رفوف التيه ويبسط ريشتيه على المسافات، تصفع أعيناً كانت محطتي، لطالما أبحرت في ألفاظها ما كان مكتوباً على رمش الزمان، رحم الأسابيع المحملة بآهات الحزانى تتقزم الكلمات، تستحيل إلى رتوش، ويمر حبل الوقت مذبوحاً، بحذاء ليل فرخ الوطواط في أغوار كعبه، وتشفق الزغب الهواء على خيوط العنكبوت - الشاعر إسفنجة تمتص الأشياء - قلبي يمتد قدامي كشمشون الأزل، لفافتي مبهورة تلقي بآخر خطوة بين الأنامل - أنفي أمامي كالدليل) وقد تأخذ التراكيب طابع جدلية الأضداد: "بي مثل ما بك أهرب منك إليك - وطول الطريق تقصر عنه الرواحل" وقد يستخدم اقتباسات يحملها أبعاد نصها الكامل دون أن يذكره كقوله: "يجيء غناء الأحبة قبلاً"، "قفا نبك" أو "يا فؤادي رفقاً".

وقد يبادل بين الحواس على طريقة الرمزيين "تفوح روائح النغم المحنط تملأ الأركان" أو يستغل التعبيرات الشعبية السائدة مثل "قفوا يا ربع ... قفوا قد غادروا ربعه" أو الشعر الشعبي:

يا من لقلب ما يطيق الصبرا   لي شفت خلي قمت أهلل واقرا

أو يعزز الموقف التعبيري بإضافة بعده الموسيقي:

وصوت الطبل: دم تك تك

دم تك تك

فيمنحه بعداً إضافياً، أو يجيء ذلك الإيقاع من تكراره الكلمات:

ماذا يكون عندما يخيم الغسق

قلق

قلق

قلق

وذلك حرصاً منه على أن يستكمل التعبير الفني طاقاته، وقد يعمد إلى شرح فكرته بمعادل آخر هو أشبه بالقصة، ففارس عصرنا البطولي في قصيدته (هوامش على كراسة قديمة) يمارس بطولته الدونكشوتية في أجواء السماء بعد أن يئس من الأرض فيروي للناس أن (لنكولن) محرر العبيد قد مهد لظهوره، غير أن (لنكولن) لم يحرر العبيد بقوة

العلم في عصره بل بقوة إيمانه وبالفكرة التي يسعى إليها، أما فارس اليوم فقد أخفق وأخفقت معه حضارته في تحرير الإنسان.

نحن إذن، أمام شاعر مجدد، وفنان مبدع في كلماته التعبيرية، وهو يستمد تجديده من انفعاله الصادق وعمق الرؤية والسيطرة على اللغة التي أصبحت طوع بنانه كالعجينة يشكلها ويفتق آفاقها كيفما شاء، والتغيير لديه ليس شكلاً، كما يقول (أمجدريان) ولا هو محاولة مبتسرة لاستبطان زائف، أنه محاولة جادة لدفع الشعر العربي عامة ومسيرة الشعر السعودي الجديد خاصة نحو آفاق بكر من الإبداع تطرح لأول مرة وتضيف جديداً إلى تراثنا الأدبي المعاصر.

الأجناس الأدبية

جان - ميشيل كالوفي -جامعة غاند - بلجيكا

* ترجمة وتعليق: محمد خير البقاعي

أضواء على النص المترجم:

إن مبحث الجنس الأدبي مبحث قديم جديد تعددت في شأنه الآراء وتنوعت حوله الدراسات تنوعاً محيراً حتى غدا مشكلاً قائماً تُطلب له الحلول، فتصدر مختلفة باختلاف وجهات النظر، متباينة تباين المدارس الأدبية واللسانية، متنوعة تنوّع النصوص وتعددها[1].

ويمثل النص الذي نقدمه اليوم لقراء مجلة «قوافل» عرضاً مفيداً وتعليقات واضحة على قضية «الجنس الأدبي»؛ وهو الفصل العاشر من كتاب: مقدمة للدراسات الأدبية - مناهج النص - دوكولو - باريس - جيمبلو ١٩٨٧م. ص١٤٨-١٥٤.

وهو كتاب أكاديمي اشترك في تأليفه مجموعة من الأساتذة الأكاديميين في جامعات أوروبية، يعرض لمناهج النقد الأدبي فيناقشها ويعرض مصادرها ومراجعها، وهو بذلك مصدر أساسي لهذه المناهج.

إن قضية الأجناس الأدبية والنقد الذي يرتكز عليها ما زالت مهملة – وفي أحسن الأحوال مهمشة – في الدراسات الأدبية والنقدية العربية[٢]. ولقد تنبه إلى هذا القصور بعض الباحثين وبعض أقسام اللغة العربية وبعض المجلات الأدبية.

فمن الباحثين نجد أن الدكتور حمادي صمود[٣] يقول في عام ١٩٨٨م معلقاً على الدكتور كمال أبو ديب حول قضية الأجناس الأدبية: «...القضية الثانية يا دكتور كمال هي قضية الأجناس أو الأنواع الأدبية.. ماهي حدود الأنواع عندنا؟ من قام منا بدراسات تحديد الأنماط والأنواع والأجناس؟ أنت تعلم -كما أعلم- أن مسألة الأجناس الأدبية مسألة مسكوت عنها تقريباً..».

ولعل هذه الملاحظة هي الدافع الذي جعل قسم اللغة العربية في كلية الآداب – منوبة يعقد ندوة (من ٢٢ إلى ٢٤ نيسان ١٩٩٣م) بعنوان: «مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم» شاركت فيها كوكبة من الباحثين قدّمت دراسات جادة في هذا المجال[٤].

ثم نجد الدكتور صالح بن معيض الغامدي يقول في عام ١٩٩٥م، في مقالته «منحى الكلاعي في نقد النثر»[٥] ص٣٨٩: «...إن الكلاعي يرسم لنفسه منهجاً جديداً يقوم أساساً على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس أو الفنون النثرية التي كُتبت في الأدب العربي. وهو بذلك يعتبر أول ناقد عربي فيما نعلم، يهتم بهذا النوع من النقد أعني (النقد الأجناسي) Genre Criticism ولو بمفهومه التصنيفي الضيق....».

ولا بد لي في هذا المجال من ذكر كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» الذي ضمّ خمس مقالات لـ «كارل فييتور»، و لـ «وولف ديتر ستمبل»، ولـ «روبرت شولس»، ولـ «هانس روبرت ياوس»، ولـ «جان ماري شافر»، وترجم هذا الكتاب الأستاذ عبدالعزيز شبيل وراجعه الدكتور حمادي صمود ونشره النادي الأدبي الثقافي بجدة (١٤١٥هـ-١٩٩٤م). وقد أشار مترجم الكتاب في مقدمته إلى الكتاب الذي اخترنا منه المقال الذي نترجمه واستشهد بعبارة من المقال، وقد أحلنا إلى ذلك في مكانه. وقد استشهد مؤلف مقالنا بأقوال لمن ضمهم كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» فعدنا إلى هذه الأقوال ودققنا الترجمة وصححنا بعض الأخطاء المطبعية في الترجمة.. ويجد قارئ مقالنا هذا كل ذلك في مكانه.. وتركت مصادر المؤلف ومراجعه بالفرنسية، كما ذكرها في نهاية البحث.

ويأتي هذا الملف الذي تخصصه مجلة «قوافل» للأجناس الأدبية ليكون خطوة أخرى

في معالجة هذا الموضوع المهم الذي نرجو أن نصل إلى رؤية واضحة فيه مما يخدم الفكر النقدي العربي ويطوره بخطى واثقة، ومنهج قويم،ومصطلح مستقر.

محمد خير البقاعي

* * *

النص المترجم

ا - نشأتها:

إن مسألة الأجناس الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه، بل لعلها تُمثل - إن جاز القول - روحه وجوهره[1]. وقد تطورت تطوراً ملحوظاً بفعل حركة تجريد متواصلة تهدف إلى منح الأدب مشروعيته في سياق التاريخ.

١-١ إن الإنسان يميل بطبعه إلى ربط أي سياق بظاهرة تمكن ملاحظتها. وليس هذه العملية، التي هي ترابطية بقدر ماهي تمييزية، ما يمنح الظاهرة المراقبة أو المراقب القيمة في آنٍ معاً. بل إن المسعى الإدراكي الذي يرتكز على مبدأ التكرار قد ضبطه من لاحظوا التشاكل والاختلاف.

إن المراقبة المنهجية، ونعني بها تلك التي تجعل كل شيء نسبياً مقارنة إياه مع الأشياء الأخرى، الملاحظة أو التي تمكن ملاحظتها، تمر عبر عملية تجريدية وتقود إلى التنظير.

وإن التكرار الذي يُنظر إليه كضرب من الانسجام يولّد ترميزات أصبحت مؤسساتية، بل طقوساً.. كذلك تنظم البشرية ذاكرتها.. وإن انسجامها ذو طبيعة تواضعية.

١-٢ إن أي مؤسسة تقوم على تسلسلية تواضعية، وليس لها بالتالي أي وجود حقيقي خارج التاريخ. ويصح هذا تماماً على الأدب والأجناس الأدبية.

ويذكر تودوروف في هذا الخصوص «بأننا نجعل تكرار بعض خصوصيات المجتمع الخطابية مؤسساتية «لأن الجنس الأدبي ليس في نهاية الأمر شيئاً آخر إلاّ

ترميز تلك الخصوصيات (١٩٧٨:٤٨). إذن، يحتوي تقسيم الأدب وتنظيمه على جانب عشوائي، وإن أي سلطة فيه ليست بذاتها أكثر «طبيعية»، أو أكثر «مثالية» (جينيت ١٩٧٩-٧٠). ومن هنا يأتي تداخل النماذج النوعية.. إن تلك التصنيفات، وكما جرت العادة، «نادراً ما تقوم على فكرة واضحة ومتناسقة مع طبيعة الجنس نفسه» وهناك ما يدعو للتساؤل عن فائدتها. (تودوروف ١٩٧٢: ١٩٧).

٢- المشكلات:

إن التفكير في الأجناس يصطدم على الدوام بعناصر مقاومة.. وقد كانت المناقشات تنصب دائماً على المشكلات نفسها.

٢-١ كان على كل تنظيم نوعي أن يبدأ بحل مشكلة ذات وجهة منهجية. إذا كان بالإمكان تعريف الجنس الأدبي بأنه طبقات النصوص (تودوروف: ١٩٧٨: ٤٧) فكيف يمكن إنشاء تلك الطبقة اتساعاً وفهماً؟ وأي نوع من النصوص نفترضه مضمناً في الجنس الأدبي إذا كنا لانعرف النوعية من قبل، وكيف نعرف النوعية دون أن ننشىء سابقاً طبقة النصوص؟ إنها عقبة حقيقية لخصها ك. فييتور K. Vietor (١٩٧٧: ٥٠٢) بالكلمات التالية: «.. هل يمكن كتابة تاريخ الأجناس إن لم يكن لدينا أي معيار مسبق للجنس، وإذا كان ذلك المعيار، على العكس، لا يمكن إنشاؤه إلاّ بإلقاء نظرة شاملة على مجموعة الأعمال الفردية التي ظهرت في التاريخ؟[٢].

ويؤدي ذلك في واقع الأمر، إلى أن نسأل أنفسنا عَمَّ إذا كان من الأفضل أن نوجه البحث حسب مبادئ الاستقراء أم حسب مبادئ الاستنتاج. نلحظ عادة، «عدداً محدوداً نسبياً من العوارض ونستخرج منها فرضية عامة، نجربها على أعمالٍ أخرى لتصحيحها (أو لرفضها) (تودروف ١٩٧٠: ٨).

إذن، نستطيع أن نُقرر أن الأجناس الأدبية هي «أنواع تجريبية، تنشأ بالمحافظة على المعطى التاريخي، أو أنها تنشأ على الأقل بتقدير استقرائي انطلاقاً من ذلك المعطى، أي بوساطة عملية استنتاجية تعتمد على عملية أولية هي على الدوام استقرائية وتحليلية (جينيت ١٩٧٩: ٧٠-٧١).

٢-٢ إذا كانت أكثر الدراسات حداثة تُلح على احترام المعطى التاريخي، فذلك لأننا اعتدنا أن نُميز بين أجناس نظرية، وأجناس تاريخية. ولما كان أحد أهداف العلم هو اكتشاف العالميات Universaux (ما تشترك به الثقافات واللغات البشرية من عناصر متماثلة)، فإن إغراء الأنظمة النظرية الخالصة كان على الدوام كبيراً. وإن الإعراض عن التاريخ يُعرض مع ذلك الأدب لخطر فقدان خصوصيته.

ويُظهر كتاب «مدخل لجامع النص» [٣] لـ «جينيت»، كم كانت التركيبات النظرية الخالصة مخيبة للآمال، وغير مؤهلة في أحيان كثيرة لعرض الواقع.

كيف تصف النظرية «الرواية» القروسطية و «رواية» القرن العشرين؟.

ستحاول بالتأكيد أن تجد بينهما تشابهاً. لكن، ما النقاط المشتركة التي يمكن أن تجدها النظرية بين ممارستين تاريخيتين متباعدتين كل هذا التباعد؟ هل من المباح الحديث عن الجنس نفسه في الحالتين كلتيهما؟

ليس الجنس الأدبي معطى ثابتاً في كل حالٍ من الأحوال. إنه يخضع لنوعين من الضغوط: ضغوطات تصدر عن سياق كبير اجتماعي - ثقافي، وضغوطات من داخل السياق الأدبي، يمكن أن نشبهها بجدلية الأجناس، ومن جانب آخر، بجدلية الأعمال الأدبية.

ألا يمكن للأجناس أن توجد أيضاً خارج التاريخ. يقول (ياوس) مقتفياً بذلك خطا دورويس Droysen)، إن الأجناس «تتحول بقدر ما تندرج في التاريخ، وهي تندرج فيه بقدر ما تتحول» [٤] (١٩٧٠: ٨٦).

فضلاً عن أن الطروحات النظرية نفسها لا تُفلت من التاريخ، وهي ليست أبداً إلاّ حلاً مقترحاً لمشكلة في عصر معين.

وليس هناك بالضرورة عدم انسجام بين المقاربة النظرية والمقاربة التاريخية.

وما دامت الحالة كذلك، «فإن أي مقام ليس معطى كلياً للطبيعة أو للروح، كما أن التاريخ لا يحدد تماماً أيا من تلك المقامات». (جينيت ١٩٧٩: ٧٣).

٢-٣ بما أن الجنس الأدبي يبدو كطبقة تمنح الأعمال قيمة، «فإن أي نظرية للأجناس تقوم على تصور معين للعمل» (تودوروف ١٩٧٠: ١٩). إن الصلة بين العمل والجنس الأدبي ليست، والحالة هذه، أمراً محتوماً. والجنس الأدبي مبني

انطلاقاً من تكرار الثوابت التي نرى أنها جوهرية للأعمال. ولا يمكن توقعها – العلاقة– إلاّ في مستوى «اطراد» تنتظم حوله الأعمال. (جاكبسون ١٩٧٣: ١٤٥).

ولن يستطيع الجنس الأدبي، مع ذلك، وعلى أية حال، أن يُظهر لنا مدى تعقد العمل. وبهذا المعنى، فإن الأعمال تفلت على الدوام في إحدى جوانبها من الأجناس (فوبيني Fubini ١٩٧٣: ١٣٨). ليس «الرائعة»[٥] ما يعيد إنتاج مكونات الجنس الأدبي حرفياً، ولكنها تلك التي تستغل مكوناته (ياوس ١٩٧٠: ٩١). إن العمل الأدبي لا يدخل التاريخ إلاّ إذا قدم شيئاً جديداً بالنسبة إلى الفكرة التي تحملها عن نشاط أدبي ما (تودوروف ١٩٧٠: ١٠). إذن، إن كل عمل يغير الجنس الأدبي «يعدل مجموعة الممكنات» (تودوروف ١٩٧٠: ١٠) وهذا ما قاد «ياوس» إلى أن يكتب «إن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص التي تكوّن الجنس الأدبي تبدو بمثابة امتداد إبداعي وتحويري متواصل لأفق ما»[٦] (١٩٧٠: ٨٥–٨٦). إن الجنس الأدبي نوع من الخليط. وإننا مجبرون باستمرار على إعادة رسم حدوده. وعليه إذن، أن يكون متصوراً كاستمرارية تاريخية: «إن السابق يتسع ويتكامل في اللاحق»[٦]. (ياوس ١٩٧٠: ٨٥). ويطرح أدب القرن العشرين القضية بكل وضوح، ويُظهر بجلاء أننا لن نستطيع دون نصب، أن نرد العمل إلى الجنس الأدبي. ويجد المرء نفسه حقيقية أمام أعمال لا تقبل الإلحاق بجنس أدبي، وتعرض بتناغم مباشر مع الأدب وجهة نظر عن «الأدبية»، ومن هنا تنشأ الحيرة التي نعاني منها غالباً في موضعة الأعمال التي تخضع لهذا الميل.

إن الأعمال وهي تُلغي الطبقات المتوسطة، تهدف من ذلك إلى تجاوز بعض أنظمة القيمة، وبعبارة أخرى، إلى تجاوز ضرب من الجمالية، وهي بذلك، لا تشكك بوضعها فحسب، ولكن تشكك بوضع الأدب أيضاً. وهذا يعني أن مفهوم الجنس الأدبي ليس مطروحاً تماماً؛ لأن معارضة الأجناس تفترض المعرفة بها. إن العمل محدد على الدوام بالنسبة إلى واحدٍ من الأجناس حتى لو كان ذلك بطريقة سلبية.

٢–٤ إذا كان الجنس الأدبي يقبل أن يوصف كطبقة للنصوص، فإن عليها بالضرورة أن يكون فيها علاقة اشتمال بين النص والجنس الأدبي. ولكن، ماطبيعة علاقة الاشتمال تلك؟

٢-٤-١ نميز عادة، في كل عمل، عناصر يمكن أن نجدها في أعمال أخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد عناصر خاصة به؛ تكوّن وحدته. ومهما يكن من أمر، فإننا لن نتعرض أبداً لنص أدبي دون أن نحاول إيجاد نقاط مشتركة بينه وبين نصوص أخرى. ومع ذلك، في أي مستوى من التجريد ينبغي أن نموضع هذا الاشتراك؟

وبعبارة أخرى، أي نمط من التجريد يمثله الجنس الأدبي؟ وأين يمكن بالضبط أن نحدده (الجنس) بين العمل والأدب؟

هل نسمي السونيته(٨) والمسرح جنساً أدبياً؟

إنه لمن البديهي أن هذين النوعين يرتكزان على نظام تعميم مختلف كل الاختلاف ولا يمكن أن نقارن بين النوعين لا في مستوى الانتشار، ولا في مستوى الفهم، وإن المعايير التي تتحكم بتعريفهما هي من طراز مختلف.

ونتردد في الحالتين كلتيهما في الحديث عن جنس أدبي؛ علماً أن السونيته مصنفة بين «الأشكال المحددة»، والمسرح مرتبط بالثالوث العريق الذي فرض على الأدب الغربي، وخصوصاً، بعد أن حدده «هيغل» في كتاب «علم الجمال». لو حصل أن كان هناك بعض الاتفاق على تقسيم الأدب إلى أشعار حماسية وغنائية ودراماتيكية؛ ليس هناك ماهو أكثر غموضاً من قيمتها متتابعة. فضلاً عن أن هناك في الغالب تداخلاً مع نماذج أخرى ثلاثية (أفلاطون وأرسطو وديوميد) الذين يؤسسون هم أيضاً أعمالهم على «المحاكاة» الأدبية (جينيت ١٩٧٩م).

٢-٤-٢ عندما يتعلق الأمر بتحديد مستوى التجريد الوسطي بين العمل الأدبي، فإن مجموعة من المصطلحات الأخرى تزاحم مصطلح «الجنس» الأدبي، مثل «فئة أساسية» عند (ويليك و وارن ١٩٧١: ٣٢٠)، عند (جينيت ١٩٧٩: ٧١)، و «صيغة شعرية» عند (جينيت ١٩٧٩: ٦٨)، و «شكل جمالي» عند (جينيت ١٩٧٩: ٧) و «شكل طبيعي» عند (تودوروف ١٩٧٨: ٥٠) و «ما فوق المعتاد» عند (زمتور ١٩٧٢: ٦١) و «موقف أساسي للتشكيل» عند (فييتور ١٩٧٧: ٤٩١) و «الجنس الأدبي العالمي» عند (جينيت ١٩٧٩: ٦٩)...الخ.

إن عدم الاستقرار المصطلحي ذلك دليل على الأزمة التي يُسببها مفهوم الجنس الأدبي. ولئن صح أنا نستطيع تشكيل أنماط متنوعة من طبقات النصوص، إن ذلك ليس إلاّ مسألة معايير. نقترح إذن، التمييز بين عدة درجات من التجريد بين العمل والأدب يغطي كل منها ما يأتي بعده تسلسلياً. حينئذٍ لن يكون الجنس الأدبي إلاّ واحدة من تلك الدرجات، ويعترف ويليك ووارن «بالفئات الأساسية» وبـ «الأجناس» و بـ «الأشكال المحددة» (١٩٧١: ٣٢٥). ونجد عند جينيت تحليلاً أكثر تعقيداً إلى «صيغ» و «أنماط» و «أجناس» و «أجناس ثانوية» (٧٩:١٩٧٩) يستبدل بها في بعض الأحيان تقسيماً آخر «جنس عالٍ» و «جنس» و «نوع» و «فرد»، ويمكن أن تتعدد التسلسليات المتشابهة إلى ما لا نهاية. ولكنها لا تقدم شيئاً لمعالجة الخلط العجيب الذي يسود في هذا المجال. فضلاً عن أن الحدود بين الفئات المختلفة محددة غالباً تحديداً سيئاً.

٢-٤-٣ يحصل الجنس الأدبي على مضمونه من وسيطين متصلين: المكان المتميز الذي يحتله في البناء الأدبي، والمعايير المعتمدة لتصنيف النصوص. وإن تلك المعايير هي التي ستحدد الطبقة اتساعاً وفهماً.

ولكن الممارسة تواجه في هذا المستوى أيضاً صعوبات كثيرة. نرى في كل جنس أدبي مجموعة من المعايير التي هي، قليلاً أو كثيراً، مطردة وإجبارية، ومجموعة أخرى هي قليلاً أو كثيراً، متنوعة واختيارية. وبما أن القليل والكثير لا يمكن الاعتماد عليه في كل حال، فإن حدود الجنس الأدبي ستكون حتماً متضاربة. ونُلاحظ من جانب آخر نقصاً في التكامل بين المعايير المختلفة؛ فهي ليست موزعة بطريقة متجانسة في كل الأجناس، بل تتنوع من جنس إلى آخر مزيلة بذلك ترابط المنهجية النوعية. فهي تارة معايير «شكلية» أو إنشائية» أو «وظيفية». وبذلك يصبح من الصعوبة أن نُقارن بين الأجناس وبالتالي لا ينبغي الحديث عن إنشاء ثبت واضح وتام. لم يبق لنا إلاّ أن نرى الجنس الأدبي «شكلاً من تصوير الممكن الأدبي الذي يعمل بمثابة قاعدة لعدد من الأعمال» (زمتور ١٩٧٢: ١٦١) وأن نرضى بفكرة أن «الأجناس موجودة في مستوى عام مختلف، وأن مضمون هذا المفهوم يتحدد حسب وجهة النظر التي اخترناها» (تودوروف ١٩٧٠: ٩).

٣- غموض وضرورة:

ينبغي أن نوضح أن مفهوم الجنس الأدبي الذي يستخدم غالباً، والذي لن نستطيع بصريح العبارة أن نفلت منه هو أمرٌ غير بديهي. وأن التصنيفات النوعية مهما كانت درجة التجريد فيها ليس لها قيمة نسبية. وهي بالضرورة تصنيفات غير كاملة ومؤقتة.

ويمكن أن تفرض نفسها في لحظة معينة، ولكن ليس لها قيمة في نفسها (فوبيني ١٩٧٣: ١٢٣-١٢٤). هل ينبغي مع ذلك أن ننتصر لما يعتقده «كروتشه Croce» الذي كان يرى أن هذا المفهوم النوعي لا يتناسب مع التعقيد المبدع في «الروائع»؟[٩] ...

وإذا كان كروتشه في عصر كانت فيه الربطوريقا قد أهملت، أفلح في جذب الانتباه إلى درجة صارمعها النقد مدفوعاً إلى تعظيم وحدة العمل، فإن موقفه لقي معارضة شديدة. وقد ظهر ذلك في العقدين الأخيرين على الخصوص. بل إن قضية الأجناس شهدت أهمية قصوى بتحريض من المقاربات البراغماتية.

إن النقاش المنصب على الأجناس الأدبية، وإن لم تعره كل العصور الاهتمام نفسه، كان على الدوام حامياً بقدر ماهو متعارض.

إن الأجناس الأدبية من القديم وحتى يوم الناس هذا، موضع نقاش ينصب على تعريفها، وعلى عددها، وعلى علاقاتها المتبادلة، بل على وجودها نفسه ولم ينقطع ذلك أبداً (تودوروف ١٩٧٢: ١٩٣). وقد اختلط هذا النقاش بالتساؤل عن الأدب؛ لأن «إحدى أبرز الميزات ظهوراً لدراسة الأجناس الأدبية تكمن بالضبط في الأثر الذي بجبرها على تفحص التطور الداخلي للأدب» (ويليك ووارن ١٩٧١: ٢٣٠).

لا ينبغي على دراسة الأجناس الأدبية أن تحجب العمل. ولكن ينبغي أن نتفادى الوقوع في تطرف الجانب الآخر، ونحن ندافع عن وحدة العمل ضد أي تعميم.

إن النص لايوجد وحده أبداً. إن له ملكية مشتركة مع مجموعة النصوص الأدبية وخصوصاً مع جزء من مجموعة تلك النصوص. ليس العمل مخلوقاً من العدم. إنه يجمع بين عناصر موجودة سابقاً في تأليفات مختلفة عن تلك التي سبقته.

ويلاحظ ياوس برؤية ثاقبة أنه «لا يمكن أن نتصور عملاً أدبياً يتموضع في حيز من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأي وضعيه مخصوصة للفهم. وبهذا القياس، فإن كل عمل أدبي يفترض أفق توقع؛ أي مجموعة من القواعد السابقة لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تلق تقويمي».[١٠] (١٩٧٠: ٨١-٨٢).

إذاً، لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعه بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت التي نحصل عليها بطريقة التجريد. أن نتحدث عن عمل، وأن نضع كلاماً على كلام، ذلك يفترض على الدوام ضرباً من النوعية.

وإن التذوق يمر دوماً عبر المقارنة مع أعمال أخرى. ويقتضي (حكم القيمة) الأدبي الرجوع إلى معيار ضمني، معيار يضم مجموعة الأعمال أو قسماً منها.

إن الجنس الأدبي مفترض سابقاً في تلقي العمل. إنه إذاً، «تواضع يَسِمُ كل قراءاتنا، وسيكون من الخطأ الظن أنه قد تم تجاوزه» (بلينيه Pleynet ١٩٦٨: ٩٥).

إذا لم يكن هناك ما يشبه الأجناس، فلن يكون هناك أيضاً لا «متعة» النص، ولا تعرف على العمل؛ باختصار لن يكون هناك عمل.

ويقدم الجنس الأدبي، هناك في الطرف الآخر من النسق البراغماتي، وفي جهة إنتاج العمل، نموذجاً يستطيع المؤلف انطلاقاً منه أو لا يستطيع، أن يحقق ما ينتظر منه، ويقدم أيضاً مجموعة من القواعد أو التصرفات التي يمكن أن يتبعها أو يخالفها، ويقدم فرضيات يمكن أن يستغلها أو يهملها.

وكما يقول بارات Barat «إن الجنس باعتباره بنية تعاقدية للاتصال الاجتماعي، يؤمّن تنظيماً جيداً للمبادلات» (١٩٧٨: ١١).

إنه، إذاً يعالج السيرورة الاجتماعية للعمل، وهو بذلك «يشارك في الثقافة التي ولد منها» (بارات ١٩٧٨: ١١) أو أنه حسب ما يقول تودوروف «تتواصل الأجناس الأدبية عبر تداخل المؤسساتية مع المجتمع الذي تشيع فيه، وكأي مؤسسة، توضح الأجناس السمات المكونة للمجتمع الذي تنتمي إليه» (١٩٧٨: ٥).

وبذلك تبدو قضية الأجناس الأدبية، وهي قضية تنتمي إلى التأويلية بقدر ما تنتمي إلى الجمالية، وكأنها الوعي الأدبي للمجتمع،وتشارك هي نفسها في إدراج هذا المجتمع في استمرارية التاريخ.

تعاليق المترجم

أ- أضواء على النص المترجم:

(١) انظر: المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لـ «دوكرو» و «تودوروف» (١٠٠)، ص١٩٣م.
Oswald Ducrot / Tzvetan todorov, Dictiornaire encyclop`edique des Scienes du Langage, Points, Seuil, 1972 (110), P. 193.

(٢) انظر: «منحى الكلاعي في نقد النثر» للدكتور صالح بن معيض الغامدي، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد السابع، الآداب (٢) ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م، ص٣٨٩.

(٣) انظر: حمادي صمود، «المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي ودلالاتها» في كتاب: قراءة جديدة لتراثنا النقدي، أبحاث ومناقشات الندوة التي أقيمت في نادي جدة الأدبي الثقافي، ١٩-٢٤/١١/١٩٨٨م (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠م) جـ٢، ص٦٣٩.

(٤) مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٤م، المجلد العاشر ، سلسلة الندوات.

(٥) انظر: الحاشية رقم (٢).

٢- النص المترجم:

(١) انظر: عبدالعزيز شبيل (مُعَرِّب)، حمادي صمود (مراجع)، نظرية الأجناس، بأقلام، كارل فييتور، وولف ديتر ستمبل، روبرت شولس، هانس روبرت ياوس، جان ماري شافر، النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٩)، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ص٧.

(٢) المصدر السابق: ص٣٧: وقد فضلنا أن نترجم بـ Oeuver «عمل» بينما يترجمه (شبيل) بـ «أثر».

(٣) Introduction a ` L`architexte، وترجمه إلى العربية عبدالرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، ويطلق جينيت نفسه على المشروع المعروض في هذا الكتاب صفة المتعجل ثم يسعى لتعديله في «طروس

=Palimpestes»، ص٧.

(٤) انظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص٦٣.

(٥) روائع الأدب، الأعمال الرائعة. وانظر: الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص٥٤ ، ٧٢.

(٦) انظر: نظرية الأجناس الأدبية، مذكور سابقاً، ص٦٢، وقد وقع خطأ طباعي تحولت معه «تحوير» إلى «تحرير» وهي في أصلنا modification التي نترجمها بـ «تحوير» وترجمنا singulier بـ «مفرد» وهو الصواب وليس «الفردي» كما جاء في نظرية الأجناس الأدبية.

(٧) قارن بما في كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ص٦٢.

(٨) انظر: نظرية الأجناس الأدبية، ص٢٤ وما بعدها.

(٩) المصدر السابق، ص٥٤.

(١٠) المصدر السابق، ص٥٥.

CHAPITRE X
Les Genres Littaires

1- BAL (M) (M.) (e.a.), Literaire genres en hun gebruik, Muiderberg, Coutinho, 1981.
2- BARAT (J.-C.), Th`eorie des genres et communication, Bordeaux-Talence, Maison des Sciences de l`Homme, 1978.
3- CALVo (J. H.), "La critica de los g`eneros literarios", dans P. Aullon de Haro(ed.), Introduccion a la critica literaria actual, Madrid, Playor, 1984, PP. 83-139.
4- COHEN (R.) "History and Genre", New Literary History, XVII (1986), PP. 203-218.
5- CORTi (M.), "I Generi letterari in prospettive semiologica", Strumenti Critici, XNII (1972), PP. 1-18.
6- DEMERSON (G.) (e.a.), La Notion de genre a` la Renaissance, Gene`ve, Slatkine, 1984.
7- DUCROT (O.) TODOROV (T.), Dictionnaire encyclop`edique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972.
8- FOWLER (A.), Kinds Of Literature. An Introduction to the theory of Genres and Modes, Oxford, Clarendon Press, 1982.
9- FRYE (N.), Anatomie de La critique, Paris, Gallimard, 1969.
10- FUBINI (M.), "Genesi e storia dei generi litterari", dans Crittica e poesia, Rome, Bonacci, 1973, PP. 121-212.
11- GENETTE (G.), Introduction a l`architexte, Paris, Seuil, 1979.
12- GENETTE (G.), (e.a.), Th`eorie des genres, Paris, Seuil, 1986.
13- HEMPFER (K. W.), Gattungstheorie, Munich, Fink, 1973.
14- JAKOBSON (R.), Questions de po`etique, Paris, Seuil, 1973.
15- JAUSS (H. R.). "Litt`erature m`edievale et th`eorie des genres", Po`etique, 1 (1970), PP. 79-101.
16- JOLLES (A.), Formes simples, Paris, Seuil, 1972.
17- KIBEDI-VARGA (A.), Rh`etorique et litt`erature, Paris, Didier, 1970.
18- KRAUSS (W.), "Die literarischen Gattungen", dans Essays zur franzosischen Literatur, Berlin, Weimar, 1968, PP. 5-43.
19- PLEYNET (M.), "La po`esie doit avoir por but...", dans Tel Quel, Th`eorie D`ensemble, Paris, Seuil, 1968, PP. 94-115.
20- SCHOLES (E.), "Les modes de la fiction", Po`etique, 32, (1977), PP. 507-514.

21- TODOROV, (T.), introdction a` la litte`rature fantastique, Paris, Seui, 1970.
22- TODOROV, (T.), Les genres du discours, Seuil, 1978.
23- TODOROV (T.), Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.
24- VIETOR (K.), "L`histoire des geres litt`raires", Poe`tique, 32 (1977), PP. 490- 506.
25- WELLEK (R.), WARREN (A.), La th`eorie litt`eraire, Paris, Seuil, 1971.
26- ZUMTHOR (P.), Essai de po`etique m`edievale, Paris, Seuil, 1972.

في ظل وحدة القيمة الجمالية
أجناس إبداعية تترافد، أو تنسخ بعضها

* محمد العباس

تميل الألوان الإبداعية غالباً إلى الدخول في علاقة تماثلية فيما بينها، أو توارثية أحياناً، تفسر بعضها أو تستكمل وظيفتها التعبيرية، انتساباً إلى وحدة القيمة الجمالية، وإن بدت أحياناً، أو من الناحية المظهرية متنابذة، ففي كل الحالات يمكن تلمس تشكلات فنية مركبة، أو توليفات متداخلة، لا تنتسب لجنس أدبي بصفة مستقلة، على اعتبار أن التصارع الفني في أقصى تجلياته لا يمنع الترافد بين الأشكال الفنية، أو استنساخ جوانب من لون فني إلى لون آخر، بالنظر إلى أنه لا يوجد شكل فني خالص، مستقل بذاته، أو موجه لفئة أو شريحة كما كان يُروّج بأن الملحمة فن النبلاء، والمأساة للطبقة المتوسطة، والهجاء للعامة من الناس.

كذلك لا يمكن الإقرار بوجود أسوار منيعة، أو آليات تعمل داخل الشكل الفني، أو تحول دون تداخل الأشكال الفنية وتمازجها، بل إنه لا يوجد لون إبداعي يعرف محدداته الشكلية والمضمونية بتلك الدقة المتناهية، والتأكيد على نقاوتها، أو الاحتفاظ بها بمعزل عن تحولات الذائقة والمراكمات المعرفية، فالحكاية مثلاً قد تتمثل في كل الألوان الفنية تقريباً،

بما في ذلك النحت ولا تزعم الاستحواذ، وهو ما يتأكد حديثاً من خلال ما يعرف اليوم بالنص المكتوب، المتجاوز لمحدودية الجنس الأدبي ونمط المقروئية المعتاد، والمستحوذ على ذخائر ثقافية وأدبية من مرجعيات متباينة جنساً وتاريخاً، والذي ينتمي إلى آفاق ما بعد الحداثة.

وإذا كانت بعض الألوان الفنية تزعم في لحظة ما بتمايزها، كأن يعتبر المسرحيون المسرح منبع كل الفنون، ويحتج عليهم الشعراء ببنوة المسرح للشعر، ويعلن الروائيون بالرواية استنساخ كل الخطابات المعرفية.. وهكذا، فإنما يعود ذلك - بالدرجة الأولى- إلى إحساس هذا اللون أو ذاك، ممثلاً في بعض متعاطيه بالفرادة، في لحظة من لحظات القوة، معززة بظرف تاريخي أو ثقافي، ومبررة بموجة روحية جارفة، كما حدث للرواية التي أعلن باختين تناقضها مع كل الأجناس الأدبية، لكنه لم يُنكر استعمالها لبعض الألوان الأدبية بعض تحويرها وإعطائها نكهة ولهجة مغايرة، وكذلك مع الموسيقى عندما أعلن فاجنر بأن «الموسيقى تبدأ عندما تعجز اللغة» مشيراً إلى الممكنات التعبيرية الفائقة للموسيقى، التي كانت آنذاك ممثلة بالرومانتيكية بالدرجة الأولى، تتسيد الألوان الفنية، وتعيش عصرها الذهبي، كوريث لتمثلات فلسفية وفكرية متعاظمة، وكمؤطر فني لحاثاتها الروحية، عرفت حينها بمرحلة «الدفق الروحي». لكنه - أي فاجنر- لم يتخل عن الكلمة فوظفها بقوة من خلال أعماله الأوبرالية، فيما كان نيتشه في جانب آخر يرفض تلك الممازجة ويصر على تخليص الموسيقى من الكلام.

وقد تبرز دعوات أخرى بدعوى تنقية اللون الإبداعي، كما حدث مع جروتوفسكي مسرحياً، الذي شدّد على «مسرح فقير» متخفف من كل المظاهر اللامسرحية، فرفض الديكورات باعتبارها اجتهادات زخرفية زائدة تنتمي إلى عالم الفنون التشكيلية، والمكياجات باعتبارها أقنعة مزورة تُقلل من أداء الممثل وتمنعه من الاجتهاد الأدائي لرسم أو تمثل قناعة العضوي، والمؤثرات الصوتية ليستفز الفنان طاقته الداخلية ومصخباته الروحية الدفينة، حتى النص المكتوب تحفظ عليه مؤكداً على أن المسرح حركات وإيماءات لا مجرد لسان ثرثار، مكتفياً بمسرح يكون عماده الممثل والجمهور.

وقد تكون مثل هذه الدعوات صحيحة ومقبولة، ضمن أطر محدودة زمانياً ومكانياً، لكن عند احتساب هذه الأبعاد، وشروط المراكمات التاريخية والاجتماعية والثقافية، تنتفي أي إمكانية للفرز والاستقلال الخالص، أو منع لون إبداعي من التأثر بروح العصر وحاثاته

الروحية، وهو ما ينبغي التأكيد عليه بقوة عند مجادلة تداخل الأجناس الأدبية أو تناسخها، بالنظر إلى كون الأدب والثقافة عموماً خاضعة بالضرورة لمشروطيات تاريخية واجتماعية وحضارية، قد تودي بلون إبداعي وتحل محله شكلاً إبداعياً يكمله ولا ينسف كل جذوره، كما حدث للملحمة التي استنسخت بالرواية في ظل الثورة الصناعية، وكما حدث لجنس الخطابة عربياً في العصر العباسي، وللشعر العذري كلون أدبي متفرع من الجنس الشعري الأم، في لحظة صعوده ثم انكفائه.

وليس من الضرورة أن يستنسخ الجنس الأدبي أو يفقد فاعليته وحضوره لأسباب فنية، فقد تكون الأسباب لا ثقافية أصلاً، أو لظهور سلطات معرفية جديدة، كما يميل الدكتور عبدالله الغذامي في محاضرته «من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي - دعوة للتحول والانفتاح» الذي يُحددها في سلطة الصورة، وسلطة الحركة، وامبراطورية العين، على اعتبار أن الوسيلة هي الرسالة، ففي حقبة من التاريخ، لعبت الأذن دوراً كبيراً في تبادل المعارف والفنون، وبالتالي انساقت مجمل الألوان الفنية إلى التعبير بما يمكن أن يصل عن طريق السماع، أما اليوم، وفي عالم يضج بالأقمار الصناعية والإنترنت والسوبر هاي واي، فمن الطبيعي والمنطقي أن تكون الغلبة لما هو مرئي، وهو ما يتلمس، بوضوح فكل الفنون تجهد لتفعيل العين ضمن أدواتها التعبيرية شعورياً ولا شعورياً، والمتأمل لما ينتج من أدب خصوصاً، لابد أن يقف على نماذج مكتوبة بعين لاقطة، أو كاميرا تسجيلية، لا بقلم. وقد تصل أحياناً تلك العلاقة إلى مستوى نسخ الأصل وإقصائه لصالح الحساسية الجديدة. ومن يُقارن، عربياً، ثلاثية نجيب محفوظ بحلمية أسامة أنور عكاشة، لابد أن يلحظ النتيجة المحتمة بروح العصر، رغم تشابه المضمون، فليالي الحلمية استعادة بصرية مدرّمة لجوانب من ثلاثية محفوظ.

إذن، وحدة الفنون أمرٌ لا مفر منه، سواء على مستوى المضامين، أو الأشكال ويمكن تلمس أبسط تجليات تشاكلها أو تعاضدها في الكلام المكتوب الذي يُلحن ويُغنى ويرقص على نغماته، وقد نجدها في القصائد التي دبجها هوراشيو، وما تشادو وغيرهما عن موناليزا دافينشي، أو في القصائد التي أنشدها باول سيلان والبرت جوز عن «حقل القمح والغربان» لفان جوخ، مجسدة بطبيعة الحال «البعد الإيحائي» للفنون تجاه بعضها البعض، وأثر القوي والمقنع منها على بقية الألوان. ونتلمسها بصورة أكثر تعاضداً في باليهات سترافنسكي «العصفور الناري»، بتروشكا، حقول الربيع» التي يرسم رقصاتها

ويؤديها نجنسكي، على خلفية فنية يُشارك في تصميمها بيكاسو وماتيس، ونراها بصورتها المتقدمة والعلمية في اعتماد الفنان فاسيلي كاندنسكي على الإيقاعات الموسيقية في رسوماته واستلهام كوامنها التعبيرية، وكذلك في استنساخات والت وايتمان للأوبرا الإيطالية وابتكاره منها الصورة الشعرية الخاطفة التي حكمت مسار الشعر لاحقاً من خلال ديوانه الشهير «أوراق العشب»، كما نتلمس بعض تقاطعاتها المثيرة بين النقد الذي اعتمده باختين تحت مسمى الحوارية في الأدب، وبين البوليفونية في الموسيقى.

وما الوحدة الفنية «الموديل» MODULE إلاّ أداة شكلانية يُحتمها اللون الفني أو الأدبي، حتى فرز الفن إلى شق مرئي وآخر مسموع، إن هو إلاّ مجرد تصنيف إجرائي خاضع لبيولوجية الحواس وليس للذائقة، فالألوان في الفن التشكيلي هي الأنغام في الموسيقى، وهي الايماءات في الرقص، وهي الكلمات في الكتابة، وإذا كانت الألوان تتمثل في اللوحة على شكل خطوط وبقع، فإنها في الموسيقى حالات فيزيائية محسوسة، متمثلة في خطوط لحنية مرسلة أو متقاطعة، أو نغمات إيقاعية تشبه البقع التشكيلية، وهي في الكتابة استطالة نثرية، أو صورة شعرية منحوتة.

وإذا كان الفنان يمزج بين لونين أو أكثر لينتج شحنة مكثفة من الأحاسيس الاستثنائية، ففي الموسيقى ينتج الفنان نفس المؤثر من خلال نقر أصبع أو مجموعة أصابع من البيانو بينما يضغط على أصبع آخر للوصول إلى نغمة مصخبة أو موقعة أو مرققة، وفي الكتابة أيضاً يمكن الحصول على نتيجة مشابهة بمصادمة مفردتين متناقضتين.... وهكذا، فالفرشاة بالنسبة للتشكيلي هي بمثابة الأصبع التي ينقر بها العازف البيانو، وهي القلم الذي يُسطر به الكاتب كلماته، وما الشكل الخارجي لفن من الفنون إلاّ الغشاء الشفاف الذي يستبطن الإحساس الدفين، ومطمورات الفكرة، والصيرورة الجمالية الأعمق، فالفنون جميعها في حالة تناص وتطابق دائم، حتى وإن تفوّق شكل ما في عصرٍ من العصور.

والتاريخ الفني يؤكد هذه الصيغة، كما لاحظها أسوالد اشبنغلر في «تدهور الحضارة الغربية» الذي أكد بدراسة معمقة أن «فن رسم المناظر الطبيعية لبوسن، هو فن الكانتانا نفسه، وفن رامبرانت هو نفس فن بوكستهودي في إنجازاته الموسيقية التي وضعها للأرغن، وإنجازات باخلبل وباخ، وأن فن غواردي هو نفسه فن موزارت في الأوبرات التي وضعها، وذلك لأن شكلي اللغة الباطنيين لكل من العين والأذن هما شكلان

ينطبق الواحد منهما على الآخر انطباقاً وثيقاً إلى حد يبدو معها الفرق بين الوسائل البصرية والسمعية تافهاً لا يؤبه له»، كما أكد بعض ذلك التطابق في الفنون الهندسية والمكتوبة.

وتشترك كل الألوان الإبداعية في الوقوف عند حد «القيمة الجمالية» إلى أن يبدأ لون فني مغامرة التجاوز، فلو عدنا إلى أصل الفنون باختلافها كأشكال لوجدناها تشترك في منطلقات ثابتة كقواعد فنية، فكما كان الشعر يرفض حتى المراحل الرومانتيكية إدخال أي مفردة صناعية أو ما يدل على آلة، أو أي مفردة تُشير إلى ما يحمل خصائص مادية، لئلا يتشوه صفاء الشعر اللفظي، كذلك كانت مدارس الرسم تأبى أن تدخل إلى فضاء اللوحة أي مفردة غير فنية، والموسيقى أيضاً ظلت لفترة طويلة ترفض أي توجه لا نغمي، فقد كانت المفردات مصنفة إلى شعرية وغير شعرية، وغنائية وغير غنائية، وهكذا، إلى أن تهاوت مدرسة المحاكاة التي اعتمدها الرسم لتشكيل التمظهرات الخارجية للأشكال للوصول بها إلى درجة عالية من الإتقان، وتهاوت نفس الاتجاهات في الموسيقى التي كانت تسعى لنفس الهدفية، بتقويض المقام واعتماد شونبرج على الموسيقى اللاتونالية، وغيرها من الأشكال التي ساهم في تضعضعها ظهور الكاميرا، والمسجلة، فبرز ما يعرف فنياً بتراسل الحواس، الذي خفف الرسم من التصويرية والتسجيلية، كما أزاح الموسيقى بعيداً عن ثقل المدرسة الطبيعية التي تتقصد التفاصيل، وانفلتت المدارس الفنية في التجريد والتكعيب والسريلة، بحثاً عن مسارب تعبيرية أكثر رحابة وأكثر دقة وأمانة في توصيف الحالة الإنسانية في ظل التحولات الزمكانية. عند هذا المفصل، نلاحظ كيف فتت الأشكال في الرسم، مثلما فرغت الموسيقى من النغم، وأعفي الشعر من الوزن والتقفي، ومن هنا خرج الفن التشكيلي لفسحة الفضاءات المنفتحة، فأدخل رسم القاطرات والسيارات وصولاً للاستغناء عن غنائية الخطوط وابتكار ما يُعرف بفن الحدوث أو اللا موضوع، أما الكتابة فقد اعتمدت سرياليا ما عرف بالنصوص المغناطيسية، المفتوحة على احتمالات وبدايات ونهايات غير معلومة، احتفاء بالهامشي، ومقاربة لجماليات القبيح والعرضي، ونفس الأمر برز في الحساسية الموسيقية الجديدة التي عبرت حتى عن الصمت والضجيج فيما اعتبره إدورنو فقدان الفرد للسيطرة على الشعور في المجتمع الحديث، وفسحة للتعبير عن دوافع اللاشعور».

وهذه النتيجة التلازمية يؤكدها نورثروب فراي في كتابه «نظرية الأساطير في النقد الأدبي» بقوله «إن أي ازدهار في تطور الأسطورة والأغنية الشعبية يرافقه عادة ذوق جديد

من التزيين الهندسي في الفنون التشكيلية». بمعنى أن الألوان الإبداعية، وإن دخلت في حالة تسابق، إلاّ أنها في نهاية الأمر تسير متلازمة تنهل من معين روحي وجمالي واحد، كما تماهى بعضها البعض شكلاً ومضموناً، مثلما حدث إبّان نهضة الفنون العربية الإسلامية، التي برزت بشمولية ولم تقتصر على لون واحد، فقد ورث فن المنمنمات والتزيين الهندسي نهضة أدبية وثورة علمية شاملة، واستلهم من ذلك المناخ فلسفته الجمالية، ويمكن تأكيد ذلك في العصر الحديث بمقابلة شعر بدر شاكر السياب بفن جواد سليم مثلاً، من ناحية حضور الحس الأسطوري خصوصاً.

وإذا كان ذلك التجادل التحفيزي قد تراجع ضمن الدائرة العربية، نظراً لانحسار الدور العربي عموماً، وتموضع الثقافة العربية في لحظة هبوط حضاري، وبالتالي يصعب مجادلته اليوم كجدلية ناشطة، فإن تصارع الأجناس الأدبية لا زال حاضراً وبقوة. ويكاد يكون الشعر هو الخط الذي يقف في موقف الدفاع باعتباره «معدن علم العرب، وسفر حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها، والسور المضروب على مآثرها، والخندق المحجوز على مفاخرها» حسب ابن قتيبة، فالرواية تهدده بسلب ذلك الدور الأزلي، الذي يصل به الجاحظ حد الفطرة أو الغرزية، فيما يتجاوز النثر أسواره معلناً عن ظهور القصيدة النثرية.

هنا يكمن أكثر فصول الاشتداد في مسألة تداخل الأجناس الأدبية، فالمعركة عربياً تدور «في مواجهة خصم حقيقي وقوي، فهذا الكم الهائل من الشعر، وهذا التراث الذي تراكم عبر قرون طويلة، وخلق بالتالي تقاليد صارمة، لا يمكن الاحتيال عليه، أو تجاوزه بسهولة» حسب تحليل عبدالرحمن منيف في ملاحظاته «حول الرواية العربية والحداثة، الذي يميل إلى أهمية معركة الشعر الحديث ودلالاتها الكبيرة، حيث تأهلت ضمنها إمكانية لتجاوز قوانين الثبات شديدة الصرامة في الشعر العربي، وبروز نماذج شعرية مقنعة ودالة، والتأسيس لحداثة لغوية خارج الشعر أو داخل الأجناس الأدبية الأخرى.

وما يزيد الأمر صعوبة والتباساً، أن الشعر العربي يتعرض هذه المرة لهزة من الخارج، أي من جنس أدبي مصنّع في دائرة أدبية أخرى صاعدة حضارياً، وهي نقطة شديدة الحساسية في الأدب المقارن، حيث تتم قراءة التحولات من منظور أحادي الجانب أو كثير الميل لثقافة المنتصر، خصوصاً عند ربط جوانب تلك المعركة بما يجري على مستوى المفاهيم والصراع الحضاري، وبالتالي فإن استنساخ أي جانب من الشعر العربي أو حقنه

بما يخل بقدسيته، أمر لا يمكن تصور التسليم به بسهولة، بل إن الأمر تعدى الشعر إلى استنهاض المقامة كجذور للرواية، بالإضافة إلى محاولات تصفيحية تجهد لإنهاض البدائل الأدبية التراثية.

وعلى هامش تلك السجالات لاحظنا كيف، انفلتت الرواية العربية كجنس أدبي من مونولوجية البوح الشعري، واعتمدت القصة عموماً مداورات أسلوبية أقرب إلى قسمات الروح الشعرية. وضمن دائرة الشعر تحفز الكثير من المهتمين للعودة إلى التراث الأدبي بحثاً إما عن جذر عربي للقصيدة النثرية، أو عن صيغة تنابذية فارزة بين الشعر والنثر، ومحاولات مستميتة لإعادة تسوير جنس الشعر وجنس النثر، والفصل بينهما بمرجعيات لازمة، وهو ضرب من السجال الذي خدم الأدب عموماً، وأكد في نهاية الأمر على تداخل الأجناس الأدبية العربية، لا تصارعها المفضي إلى القطيعة، فالمواصفات الشعرية الثابتة والمتفق عليها كصفات مغايرة لمواصفات النثر ومفارقة له تنفيها القراءة التاريخية والفنية، ولا تثبت وجود أي موانع لتداخل الجنسين.

وعند العودة إلى محطات التراث، التي تبناها ومارس الاشتغال عليها كثير من المهتمين، تبين أن التوحيدي أكد في مقابساته فاعلية النثر داخل الحالة الشعرية، ومال الجاحظ إلى اعتباره جنساً من التصوير مع تأكيده على الوزن، فيما ساوى ابن طباطبا بين المعنى الشعري والمعنى النثري، مع مراعاة فارق النظم، وأكد الجرجاني على الوحدة الجمالية بين المعاني والألفاظ، الأمر الذي لا يحفظ للشعر حيزاً ممتنعاً عن التبدل والتراجع والتقدم، ولا يمنع النثر من التوغل داخل الشعر، باعتباره حاملاً في الأصل لمواصفات موائمة للحالة الشعرية، خصوصاً عند اعتماد نظرية الازاحة كما هي عند لاكان، المؤكدة على شعرية الكلام كلما ازدادت ازاحاته النحوية والدلالية، أو عند تأمل «بينصية» المضامين التي تقطع بأن الشعر في النهاية ماهو إلاّ صدى لنصوص نثرية أو العكس.

والخطيئة، كما يراها روبرت شولز، في كتابه «السيمياء والتأويل» تكمن في الاقتصار على «البحث عن الشعري في الشعر والنثري في النثر» فيما يفترض أصلاً «أن يكون داخل كل قارئ شعر قارئ نثر، والجهد المبذول في جعل نص شعري قصيدة يتطلب زيادة في الطاقة تفيض عن افشال التأويلات النثرية، وإذا لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري فلن تحضر القراءة الشعرية، والمهارة التي يتطلبها التأويل تتضمن اهتماماً قوياً بالمعنى النثري مقروناً بالاستعداد للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة».

ولا شك أن التحفظات على شكل الشعر الجديد ومضامينه لها ما يبررها من الناحية الفنية، فهناك من اخترق أسوار الشعر بالخاطرة، ومنهم من قاربه بالشكل، ومنهم من جرب التغيير بدعوى التجديد، ومنهم من أربك الذائقة بهوس التقليد، في ظل صمت أو تزوير نقدي مشجع على التجاوز، أوهم البعض بضرورة قلب المعادلة وإحلال النثر كوعاء تعبيري مكان الشعر، أو حتى اعتباره خياراً حتمياً، وهو الأمر الذي تحفظ عليه عبدالقادر الجنابي في رسالته التفضيحية إلى أدونيس مؤكداً «أن قصيدة النثر لم تأت ضد الوزن، وبالتالي ليست بديل الشعر الموزون، وإنما جاءت نمطاً أدبياً جديداً حتمه التطور الاجتماعي للنثر».

وإذا كان بعض ذلك الجدل يسجل ملاحظاته على حداثة الشكل، ويؤكد بشكل أو بآخر على قصور الكثير من المحاولات لقراءة ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية عربياً، فعلى الجانب الآخر هناك مبالغات كبيرة في الخوف من تطوير قالب الشعر المعماري وبنائياته الداخلية، وحساسية مفرطة تجاه التجديد أو تزخيم الشعر بمستحدثات وروح العصر، من خلال ربط القديم بقدسية الموروث، وهو ما يؤسس بالضرورة لرهبة دائمة من استنبات جنس أدبي جديد، على الرغم من أن معيارية القرطاجني والفارابي والتوحيدي وغيرهم لو طبقت على مجمل الشعر العربي قديمه وحديثه لخرج جله من مدينة الشعر. وهنا ينبغي التأكيد على أن المراوحات الفنية، وتقدم جنس أدبي داخل جنس آخر كمحاولات اجتهادية وغيورة لإعادة الروح للأدب عموماً، وعدم احتساب الطارئ من تلك التحديثات أو الانهمام بمجادلتها بما يفوق تمظهراتها، ومن نفس المنطلق لا ينبغي النظر إلى نبوءة هيجل بنهاية الشعر، التي تلقفها جبرا إبراهيم جبراً عربياً، وتبناها عملياً، بحدية لا موضوعية، رافضة أو مؤيدة، فنبوءته كانت تراقب شكلاً قائماً، ولا تنفي بحال من الأحوال ممكنات الإنسان في ابتكار أدواته التعبيرية المناسبة، المستمدة من روح وإيقاع المرحلة.

ويحدثنا التاريخ الفني عن أجناس أدبية قوبلت بالرفض والتهكم لأسباب فنية وأحياناً لتحفظات أخلاقية، حتى تسيدت الفعل الأدبي، كما حدث لجنس الرواية في بدايات القرن، التي كانت تنمو باطراد وتسارع مكتسحة الخامد من الألوان الأدبية، وملبية مستجدات فنية وحياتية، وأدينت بسبب نثريتها وانفتاحها الواسع، ولا زالت تتعرض لهجمات وملاحظات بسبب إفراطها في الحداثة، وبعض تلك الملاحظات يحتمل الصحة دون شك، ولذلك تتجدد الرواية من داخلها، وقد تستنسخ بجنس إبداعي جديد، فعمر الإنسان أكبر من عمر أي جنس أدبي.

أجناسنا الأدبية بين الثبات والتحول

* نذير العظمة

١ - الرسالة والجنس الحائر

هل «الرسالة» جنس أدبي كالمقامة والخطبة، في القديم، والمسرحية والقصة، في الحديث؟! أم أنها صيغة مفتوحة تتسع لأجناس أخرى فكان من اليسير على «الرسالة» في عصر النهضة أن تتطور باتجاه المقالة لأن «الرسالة» في موروثنا الثقافي تنطوي على إمكانات أجناس متعددة.

لقد رافقت «الرسالة» في تاريخنا الأدبي نشأة النثر عندنا، وشكلت المدرسة النثرية الأولى في إنجازات عبدالحميد الكاتب الذي ترك لنا ثلاثة أعمال كل منها يوسم بـ «الرسالة» وهي «رسالة الولاة» و «رسالة الجيش» و «رسالة الشطرنج» وأهم ما نلاحظ عليها أن مضامين الحياة الإسلامية المتطورة من سياسية وإدارية وعسكرية واجتماعية، انتقلت بالنثر العربي من أساليبه الديوانية المعهودة إلى صيغة الرسالة التي تعنى

بالموضوعات الحضارية والثقافية وأن للفكر فيها النصيب الأفور، مما دعا إلى تحول في الأسلوب الكتابي من تسجيل الحقائق، كما في الديوان وتخزينها بلغة واقعية مختزلة إلى استرسال في البنية والجملة استرسال يقوم على مقدمات يتسلسل تسلسلاً فكرياً ويرتبط ارتباطاً منطقياً.

والنثر في هذه الرسائل أكثر مرونة وإيقاعاً من نثر الدواوين رغم خلوه من سجع الخطبة وزخرف المقامة التي ستأتي متأخرة فيما بعد عندما يغلب الشكل على المضمون في تطور اتجاهات النثر في تاريخنا الأدبي.

فـ «الرسالة» في كثير من أشكالها بنية فكرية أشبه بالمحاضرة العلمية المكتوبة، والمضمون فيها يتوسل أشكالاً مرنة من حيث نظام الجملة وأسلوب الكتابة أو قل إنها أحياناً «مقالة» مطولة يقصد بها التبليغ لموضوع أو فكرة لا التأثير.

كما رافقت «الرسالة»، كصيغة مفتوحة، المدارس النثرية الأخرى نذكر منها «رسالة الصحابة» لابن المقفع ورسالة «التربيع والتدوير» للجاحظ، ورغم حرص هاتين الرسالتين على غنى المضمون لميل ابن المقفع إلى التعليم وبعد غور ثقافة الجاحظ إلاّ أن الشكل أصبح أقرب صلة وأمت وشيجة بـ «الأدب» لإنتاج يعنى بالفكر كما يعنى بالشكل. ويقصد لا إلى التبليغ فحسب، بل إلى التأثير أيضاً. فالدلالات والسياقات تتوسل الأشكال الجميلة لتؤثر في المتلقي وتخاطب ذوقه كما تخاطب فكره.

وعلى حين أن ابن المقفع كان يكدس الجمل كالأمثال بشكل برقي في الموضوع الواحد مسهباً فيه، إلاّ أن الفكر في خطابه توسل أدوات الفنان الذي يحسب لجمال القول حساب ما يقوله هذا القول.

أما جاحظ «التربيع والتدوير» فقد كان فناناً في غاية البراعة استخدم الفكر لا ليبلغ بل ليدهش ويؤثر كما نقل غرضاً من أغراض القصيدة العربية ألا وهو الهجاء –كما يلاحظ طه حسين– من موضوع شعري إلى موضوع نثري بأبلغ صورة وأجمل عبارة. فكان كالنمر الذي يحاصر فريسته ويلاعبها، يقلبها ذات اليمين وذات اليسار، يجعل من مهجوه مستديراً يستطيل أو مستطيلاً يستدير، حتى يقضي عليه بالهجاء المسيطر كقوة سحرية.

وبعد الجاحظ يسيطر الزخرف على الرسائل كما يسيطر السجع واللعب البياني كما في إنتاج ابن العميد والقاضي الفاضل، وتصير الرسالة أقصر نفساً وأنقى عبارة، فنما

شكلها على حساب المضمون في إنتاجاتنا الأدبية واتصلت بسياقات ذاتية أخوانية. لكن «الرسالة» كما في «رسالة الطير» لابن سيناء وأبي حامد الغزالي تحافظ على أهمية المضمون فيها وبيان العبارة، إلاّ أنها من حيث البغية ترتبط بـ «المرموزة» ALLEGORY، وهي قصة رمزية لا تقصد لذاتها أو لمعناها المباشر، بل للمعاني العميقة المصاحبة وكأنها بذلك «كناية قصصية موسعة».

وهكذا، فإن «الرسالة» كجنس أدبي، التي فضلنا أن نسميها في مقدمة هذا المقال بـ «الصيغة المفتوحة» تتداخل بالقصة والحكاية من حيث البنية، كما تداخلت بـ «المقالة» المطولة.

ورغم أنها احتشدت بالأمثال والمأثورات والأبيات الشعرية، كما في رسالتي ابن زيدون «الجدية» و «الهزلية» إلاّ أنها أميل إلى المقالة المنمقة عنده من الأطروحات الثقافية التي شهدناها عند عبدالحميد وغيره.

وبهذا، فابن زيدون أقرب إلى ابن العميد والقاضي الفاضل منه إلى الجاحظ في بنية الرسالة ونظام الجملة والفكرة ونسق العبارة.

والرسالة الرمز كما عند ابن سينا والغزالي وبعدهما ابن طفيل في رسالة «حي بن يقظان» لم تكن حكراً على الفلسفة والتصوف، كما في رسائل ابن عربي التعليمية، بل إن الرسالة كصيغة مفتوحة تتداخل بالقصة والحكاية والمرموزة لتبلغ فكرة أو رؤيا رمزية تمثلت في رسالة الغفران للمعري التي تغلب عليها المخيلة رغم مافيها من تحذلق لغوي وتسجيع في نظام العبارة.

ومن جهة أخرى، احتفظت الرسالة في الفقه برسالة التبليغ ورصانة الشكل، كما في «رسالة التوحيد» لمحمد بن عبدالوهاب ورسالة بالعنوان نفسه لمحمد عبده.

ولو أردنا أن نقوم بدراسة شاملة للرسالة في موروثنا باستقرائية شاملة لما خرجنا بنتائج أفضل من النتائج التي خرجنا بها في مقالتنا الفاحصة هذه للرسالة، لأننا تتبعنا بروزها في الأدب والفلسفة والتصوف وتبين لنا أنها صيغة مفتوحة، بينما المقامة كانت صيغة مغلقة محكمة حتى فجرها كتابنا المبدعون في العصر الحديث كالمويلحي وغيره، كما سنرى في دراسة قادمة.

أياً ما كان، فإن «الرسالة» كصيغة مفتوحة أصابتها التحولات التي أصابت المقامة

في العصور الحديثة. وكالمقامة انفتحت على المسرحية عند بعض المبدعين في تحولاتها الحديثة كما سنرى.

٢- الرسالة وصراع الأجناس

قررنا، في ما سبق، أن الرسالة جنس أدبي حائر أو أنها كجنس أدبي صيغة مفتوحة على أجناس أخرى. فمن الرسائل ما يمكن تصنيفه تحت المقالة كبعض رسائل الغزالي، ومنها ما يمكن تصنيفه تحت القصة كرسالة «حي بن يقظان» لابن طفيل، ومنها ما يمكن عده بحثاً مطولاً كرسائل عبدالحميد الكاتب، ومنها ما يمكن أن يعد قصة مسرحية كرسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

لكن الرسالة كجنس أدبي توارت وفسحت المجال أمام الأجناس الأخرى المواتية كالمقالة والقصة المسرحية لأنها أكثر اختصاصاً كتقنيات أدبية محددة وأكثر ملاءمة لحركة الأفكار المعاصرة وأجهزتها الإعلامي.

فالرسالة التي كانت تتوجه إلى جمهور النخبة عبر الكتاب والكلمة المخطوطة أصبحت تخاطب جمهوراً عريضاً عبر الوسائط المرئية والمسموعة والمطبوعة ومن هنا حلت الأجناس الأكثر تناسباً من مقالة وقصة ومسرحية مع هذه الوسائط محل الرسالة.

فلو أراد المحدثون أن يكتبوا عن الجيش أو الشطرنج أو الولاة للصحيفة اليومية أو للمذياع أو للتلفاز أو خشبة المسرح لما واتت تقنية الرسالة هذه الأجهزة ولا واتت روح الاختصاص الحديثة.

ورغم أن «الرسالة» كانت تاريخياً صيغة مفتوحة لهذه الأجناس إلاّ أنها لم تكن وقفاً على الفكر العربي أو الإسلامي بل إننا لنجدها عند اليونان والرومان واللاتين وأوروبا النهضة. فعالمية هذا الجنس لاشك فيها، وهي من هذه الناحية كالمرموزة (قصة رمزية) ALLEGORY كانت فعالة في استيعاب الفكر الأوسطي والقديم، كما كانت من أدوات الثقافة وتقنياتها المنتشرة والمفضلة.

أياً ما كان الأمر، فالرسالة رغم انفتاح صيغتها كجنس أدبي، أو كأداة لإيصال الأفكار والموضوعات لم تكن أقل ولا أكثر تحولاً من المقامة ذات الصيغة المغلقة.

وقد تباطأت الرسالة إبان مطالع عصر النهضة عندنا عن الاختفاء لاسيما في

ميدان الفقه، ولدينا من اعتمدها كالشيخ محمد عبده في «رسالة التوحيد»، لكنها في الميادين الأخرى تنجت للبحوث أو الأطروحات المكتوبة.

وقبل أن تتوارى «الرسالة» كلياً في الأدب وتترك الميدان للمقالة ظلت حاضرة في بعض الإنتاجات الحديثة.

ويحضرني هنا مثلان: الأول من نثر الإصلاح الديني للشيخ عبدالرحمن الكواكبي السوري الحلبي فما كتبه - هذا المصلح الذي حاز على إعجاب الكثيرين في مقالاته المسماة بـ «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» ليست إلاّ رسائل مقنعة، أو متنكرة خلف قناع المقالة. فمن يقرأ أية من مقالات هذا الكتاب كـ «الاستبداد والمال» على سبيل المثال لا سبيل الحصر، يجد نفسه في حضرة «الرسالة» لا المقالة شكلاً ومضموناً ومساحة.

وحتى كتابه الثاني بعنوان «أم القرى» رغم ما فيه من إطار القص والسرد والحوار فالاجتماعات الاثنا عشر والمقدمة والخاتمة لا تعدو كونها رسائل في الموضوعات التي تمحورت عليها.

وما يقوله ألبرت حوراني في كتابه «الفكر العربي في عصر التنوير» من أن فكرة الكتاب وهيكله أنها مسبوقة لكاتب إيطالي فيها كثير من الاجحاف وربما اتخذ ذلك ذريعة لعدم معالجته للكواكبي وفكره كما عالج الأفغاني وعبده.

وغني عن القول أن الكواكبي كان مغروساً في الثقافة الإسلامية والعربية وعلومها من قرآن وحديث وفقه وعلم كلام واعتزال وفلسفة وتصوف وأدب. وكتاب «أم القرى» وهيكليته ليس بعيداً عن هذه الثقافة ولا بعيداً عن جنس «الرسالة» كما نعهدها عند الفلاسفة والمتصوفة وحتى الأدباء كما في «رسالة الطير» لابن سينا و «ابن يقظان» لابن طفيل و «الغفران» للمعرى وما تغير في «أم القرى» إلاّ المضمون الذي يرتبط بمشاكل المسلمين وقضاياهم وأمراضهم الاجتماعية الحديثة. أما السرد والقصص والحوار والهيكلية فمتوفرة في الرسائل التي أشرنا إليها فوق.

وهكذا، نجد أن الكواكبي ليس غريباً عن موروث الرسالة في ثقافته وفكره، أشكالها ومضامينها.

والمثل الثاني، الذي يحضرني لتباطؤ الرسالة في تواريها عن مسرح أجناسنا الأدبية مطالع هذا القرن هو رواية «زينب» لمحمد حسنين هيكل ومعروف أن النقد الأدبي

يعطي لهذا الكاتب الفضل في إدخال جنس الرواية الفنية إلى أجناسنا النثرية في عصر النهضة.

ورواية «زينب» التي كتبها المؤلف في باريس ١٩١٢/٩/١م، أيام كان يدرس الحقوق هناك تركها غفلاً من اسمه لأن القصص كان كالمسرح من الفنون المشبوهة بالنسبة للأجناس الأدبية الموروثة للثقافة الأصيلة كما كان القصص رديفاً، من خلال الترجمة، للاستسلام إلى الانحلال والميوعة لأنه يصور النفس الإنسانية الفالتة من رقابة العقل والنظام الأم وهما أقانيم التوازن الكلاسيكي عندنا وعند الأمم الأخرى.

من هنا كانت «الف ليلة وليلة» لا ترقى إلى مستوى الأدب الرسمي وظلت هامشية في هذا الأدب حتى جاءت الدراسات الحديثة فأعطتها قيمتها الحقيقية، وكشفت النقاب عن أهميتها وأثرها في حركة القصة العالمية.

وعلينا أن نذكر أيضاً ما رافق المسرح والقصص المترجمة من قيم غريبة على قيمنا لاسيما فنون الكوميديا وترجمات أرسين لوبين وما شاكلها.وهذه الترجمات شاعت تجارياً بين القراء الذين لم يجدوا ما يسد جوعهم إلى القراءة في الإنتاج المحلي أو في الأجناس الموروثة من نثر وشعر.. ولنذكر هنا كيف اتهم المنفلوطي في صياغته لترجمات فرنسية أو في نظراته وعبراته بالافتعال والميوعة حتى من جماعة الديوان.

لقد فتح هيكل الباب للإبداع المحلي في الرواية لينافس الإبداعات المترجمة لا القصص البوليسي فحسب وليرقى بجمهور المستهلكين إلى آفاق سوية وسليمة. ولكن فن الرواية الذي استعاره هيكل من الآداب الأوروبية وبتقنياتها من شروط الموضوع الواحد كالزمان والمكان، وإتقان الحبكة، ورسم الشخصية، والسيطرة على لغة السرد، والحوار وما شابهه. هذا الفن ما يزال رغم حداثته يستعين بأدوات الفكرالقديم والأدب الموروث وأعني تحديداً «الرسالة». فرواية «زينب» مع استيفائها لشروط الرواية الغربية إلاّ أن هيكلاً لم يجد خاتمة لهذه الرواية إلاّ «رسالة» يلخص فيها البطل مأساته التي عرضها في الرواية ويرسلها إلى أبيه.

فمضمون الرواية على هذا المنوال مرّ في قناتين قناة الرواية بمواصفاتها الغربية وقناة «الرسالة» بمواصفاتها الموروثة. غير أن رواية «زينب» لهيكل نجحت أيما نجاح لدى المتلقين، مما جعل المؤلف يصدرها بطبعه ثانية واسمه يتصدر الغلاف هذه المرة (١٩١٤م).

أما النقد الأدبي من جهته، فقد أعلنها بداية لفن الرواية التي فتحت الباب للرواية العربية الجديدة ومحاولات تأصيل الرواية كمقامة موسعة كما عند المويلحي أصبحت في ذمة التاريخ.

ورغم أن المزاوجة في التقنية بين الرواية والرسالة لم تلفت انتباه النقاد فإن محاولة هيكل طوبت فاتحة لعهد جديد في كتابة القصة عند العرب.

٣- أجناسنا النثرية بين الثبات والتحول

تكاد تكون أغلب الأجناس النثرية التي يتعاطاها كتابنا بدءاً من عصر النهضة أجناساً مستعارة من الحضارة الغربية.

واستعارة الأجناس نثرية كانت أم شعرية ليست وقفاً على الأزمنة الحديثة، بل هي من الظواهر الأدبية التي يُعنى بها عناية صميمة في الدراسات التقارنية الأدبية. وتهتم بها الآداب القومية في دوائر التأثير والتأثر بين أدبين أو أكثر.

ومع أن حقل استعارة الأجناس الأدبية يستحق دراسة مستقلة لما له من أهمية في ميدان التقنيات الفنية والأدبية، إلاّ أننا في هذه المقالة سوف نتخطاه إلى موضوع آخر لا يقل عنه أهمية ألا وهو تحولات الأجناس الأدبية. فغالباً ما يبقى كثير منها ثابتاً جامداً مالم يتعرض إلى تحديات خارجية من آداب أخرى وأجناس مشاكلة أو مناهضة أو مناقضة لها.

وقبل المضي في ما نحن بصدده لابد من الإيضاح أن أكثر فنوننا النثرية اليوم هي فنون مستعارة من المقالة إلى الأقصوصة والرواية والمسرحية والسيرة الذاتية، وهي أجناس نثرية لم تتوفر في الموروث من آدابنا القديمة بأشكالها الحديثة. وهذا بالطبع لا يضيرنا في شيء. فقد كان لدينا أجناس أخرى مشابهة أو مشاكلة لما استعرناه من تقنيات جديدة في ميدان الأجناس أو الأنواع أوالفنون الأدبية، ولكنها لم تعد كافية لتلبية حاجاتنا الإبداعية المتطورة في النثر كالرسالة والمثل والحكاية.

فالقصة والحكاية والسيرة الشعبية والرسالة والمقامة أجناس أدبية متميزة نعرفها في موروثنا، ولكننا، في زحمة صراع الأجناس في تاريخنا الأدبي منذ مطالع عصر النهضة إلى الوقت الحاضر، صرفنا جهوداً كبيرة لإحيائها وفهمها وشرحها ودراسة

أهميتها وموقعها من موروثاتنا الأدبية، ولكننا لم نوفق في اتخاذها أو اتخاذ بعض منها بديلاً أو منافساً للأجناس الغازية أو الوافدة من الحضارة الغربية.

فالمقامة لم تستطع أن تقف في وجه الأقصوصة أو الرواية، رغم المحاولات الجادة وأحياناً المبدعة التي بذلت في هذا الاتجاه.

لقد أحيينا فن المقامة مع ناصيف اليازجي، في «مجمع البحرين» ووسعنا هذا الجنس الأدبي المتميز مع محمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» و «ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم، ولكننا لم نستطع أن نطور فن المقامة لينافس أو يحل محل الرواية أو الأقصوصة.

وإذا كان إحياء اليازجي لهذا الفن، بدافع الاعتزاز القومي، إلاّ أنه ظل في إطار الموروث وسياقه تقنية في القص وطريقة في التعبير والأسلوب لم يلب حاجاتنا الإبداعية الحديثة. فظلت الأقصوصة أو الرواية أو المسرحية أكثر جاذبية وأكثر ملاءمة لحاجات العصر. وكانت الترجمة وحدها هي السبيل لتلبية هذه الحاجات. وكان الخيار إما أن نعيش على إحياء فنوننا الموروثة أو نبقى عالة على الترجمة للفنون العصرية فاخترنا أن نطور قدراتنا الإبداعية لنواجه حاجتنا المتنامية إلى أشكال جديدة، تعبر عنا وعن شخصيتنا الحضارية المتطورة وأذواقنا التي تطالبنا بحاجتها الجمالية الحديثة في الفن والأدب. فهجرنا المقامة واعتمدنا الأقصوصة والرواية كتقنيات أدبية حديثة قادرة على استيعاب قدراتنا الإبداعية وتيسر لنا سبيل النهوض والوقوف بوجه الترجمة نسبياً والاعتماد على إبداعاتنا القومية قدر ما نستطيع بدلاً من المراوحة في موقع المستهلك للإنتاج المترجم. كما أتيح لفنوننا النثرية أن تنشأ وتتطور وتناهض إلى حد ما الاعتماد على ما كان يترجم.

وظل جنس المقامة يتراوح بين الإحياء والإبداع مرحلة ليست بالقصيرة. ففي حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي أزيل الفصل بين مقامة ومقامة وجعل الحديث مقامة واحدة متسعة حتى يخيل للمرء أن هذا العمل الأدبي مقامة متسعة بحجم رواية أو قل إنه مقامة في رواية أو رواية في مقامة.

لم يبق فيه من المقامة غير الإطار العام. الراوية هو عيسى بن هشام راوية بديع الزمان الهمذاني نفسه، لكن البطل شكلاً هو الباشا الذي يستيقظ من موته بعد قرن من الزمان ليرى القاهرة بمؤسساتها ومرافقها وشخصياتها غير القاهرة.

وهذه اليقظة من الموت كأهل الكهف حبكة فيها من الجاذبية ما فيها، لكنهااستبدلت في سياق الحديث من دهشة المخيلة إلى صدمة الواقع والتقويم الخلقي.

فالحديث بحد ذاته روائي لا مقاماتي، والموضوعات أو المضامين المصاحبة له تنطوي على مواقف نقدية للتركيبة الفكرية والخلقية والاجتماعية والنفسية للمجتمع المصري وتحولاته في زمن معين.

وإذا احتفظ المويلحي بالسجع في كثير من مواضع السرد والوصف لكنه تخلى عنه في أغلب الحوار كما في فصول «العمدة» التي احتلت حيزاً واسعاً.

وفيما يلي ثبت لكافة الموضوعات التي انطوى عليها حديث المويلحي: العبرة والموعظة، الشرطة والبوليس، النيابة، المحامي الأهلي، المحكمة الأهلية، لجنة المراقبة، محكمة الاستئناف، الوقف، إيثار الكبراء، كبراء العصر الماضي، المحامي الشرعي، الدفتر خانة الشرعية، المحكمة الشرعية، قصر حفيد الباشا، الطب والأطباء، المكروب والطاعون، الوباء، العزلة في العلم والأدب، علماء الدين، الأعيان والتجار، الحكام والرؤساء، الأمراء وأبناء الأمراء، العرس، العمدة في الحديقة، العمدة في المجتمع، العمدة في المطعم، العمدة في الخان، العمدة في المرقص، العمدة في الرهن، العمدة في الأهرام، العمدة في قصر الجيزة والمتحف، العمدة في الملهى، العمدة والمدينة الغربية.

إن النظرة الفاحصة لهذه الموضوعات تؤكد لنا معاصرة هذا العمل الأدبي من حيث المضامين والشخصيات التي تلبستها وإن ظل من حيث الإطار والشكل العام يتأرجح بين الرواية والمقامة.

وليستعيد المويلحي الحياة والحركة لهذا الإطار لم يتخل عن السجع في الحوار فحسب، بل تخلى أيضاً عن إظهار مهارات البطل في اللغة والبلاغة والعلوم والمعارف المختلفة ليصبح ناقداً بالمقارنة بين ماكان وما صار في المجتمع القاهري بطريقة روائية جذابة.

ومع أن هذا النقد احتل مساحة الحديث في معظم أجزائه على حساب رسم الشخصية إلاّ أن العمدة في «حديث عيسى بن هشام» ظفر بدائرة الضوء وبؤرة العمل حتى لاحظ النقاد أنه نمط من الشخصية مبتكر استعارته فيما بعد القصة والسينما من عمل المويلحي.

وبهذا استطاع المويلحي أن يطور جنس المقامة في اتجاه الرواية، ولكن هل تحولت المقامة أو تطورت إلى رواية؟ وهل استطاع الشكل الإبداعي الذي ابتكره المويلحي أن يقف في وجه جنس الرواية؟! أم أن الرواية انتصرت، وبقي لحديث عيسى بن هشام ميزة التحول باتجاه الإبداع والكشف عما في بعض أجناسنا الأدبية الموروثة من إمكانات ديناميكية تتحرك إذا حركناها باتجاه الابتكار لا باتجاه المحاكاة، فننتقل من مرحلة الإحياء والارتباط بنماذج الماضي إلى ابتكار نماذج أكثر ديناميكية وحركة تناسب حاضرنا وحاجاته انطلاقاً من جذورنا.

هناك جنس المقامة وجنس الرواية وهما متمايزان، فهل طعم المويلحي المقامة بالرواية أم الرواية بالمقامة وماهي النتيجة؟!

الدرس الأول الذي يعلمنا إياه المويلحي أن نماذج الماضي بصيغها وتراكيبها لا تستوعب حاجاتنا اليوم، لابد من تحريكها صوب الحاضر، الإحياء لا يكفي، لابد من الإبداع.

ولو كان الإحياء وحده كافياً لاكتفينا بـ «مجمع البحرين» لليازجي أي تكرار الجنس الموروث لا تطويره، فنتغذى بإبداعات سالفة دون أن نضيف إليها، وتصبح أجيالنا الحاضرة، أجيال النهضة، عالة على الأجيال الماضية، وما أعتقد أن الإبداع كان يمكن أن يتم بدون الإحياء فهما مرحلتان متصلتان اتصالاً وثيقاً.

ومع ذلك، فإن إبداع المويلحي لم يستطع الوقوف بوجه الرواية، بل شكل مرحلة من مراحل التحول باتجاه الرواية، كجنس أدبي مستقل في إبداعاتنا الحديثة.

أما «ليالي سطيح» لحافظ إبراهيم، فإنها لم تستطع أن تحقق ما حققه المويلحي في حديثه، لأن الكلام على موضوعات اللغة والمرأة والصحافة والجالية السورية وغيرها لم تتلبس رسم الشخصية وكان الشكل المقاماتي العريض الذي توسله حافظ إبراهيم فاقداً الحيوية الفنيةالتي توفرت للمويلحي.

وفصول ليالي حافظ أشبه بالمقالة والرسالة منها بالقصة والرواية إذا استثنينا الإطار العام، علماً أن حافظ إبراهيم كان قد ترجم رواية البؤساء لفيكتور هوغو، ولكنه لم ينتفع من ذلك.

ونستطيع أن نقرر من تحليلنا فيما سلف: أن المقامة كجنس لم تبق أسيرة حدودها

الموروثة، بل تحولت باتجاه القصة والرواية، كما أنها تحولت باتجاه المسرحية كما سنرى في مقالة قادمة، ولم تمت كلياً كجنس أدبي، بل تلبست أشكالاً أخرى أو تلبستها وحتى أسلوبها المسجع الذي يستنكره الحديثون يظل صالحاً للمسرح في الموضوعات الكوميدية.

٥- تحولات الأجناس

لقد تقرر لدينا، فيما سبق، أن أجناسنا الأدبية القديمة لم تبق حصينة مغلقة على التطور، فهي وإن بقيت هكذا زمناً طويلاً إلاّ أنها أصبحت صيغاً مفتوحة قابلة للتطعيم وأحياناً التهجين بأنوا ع أخرى مشابهة أو مخالفة.

فالمقامة ظلت شكلاً مغلقاً من بديع الزمان الهمذاني إلى الحريري وناصيف اليازجي والألوسي، إلاّ أنها تحولت إلى أشكال وأنوا ع أخرى مع المويلحي باتجاه الرواية كما قررنا سابقاً.

غير أن المقامة كجنس أدبي ينطوي على إمكانات درامية، كما لاحظ المستشرق الإنجليزي السير هاملتون جب، فالرواية والبطل هما نفسهما في كل المقامات التي تتعدد وتعدد معها الأحداث والشخصيات الفرعية والسياقات. والحوار في كل ذلك وسيلة أساسية، وبصرف النظر عن المهارات اللغوية والبلاغية وسعة المعرفة التي يتمتع بها البطل إلاّ أنها تتصل بالحيلة والكدية في مراميها ومقاصدها الأخيرة.

وليس غريباً أن تكون مقامات البديع قد شكلت مصدر إلهامات كثيرة لأنها احتفظت بنبضها الاجتماعي وسيولة الطبع فيها رغم تأنقها وإغراقها في إبداء المهارات إياها.

فقد حاكاها الحريري وحاكاه من بعد اليازجي وغيره مراوحاً في إطار الجنس الأدبي نفسه. إلاّ أن تحول المقامة ودخولها في أجناس أخرى، وهو الذي يهمنا في هذه المقالة، قد تم في فترات متباعدة.

المقامة ليست قصة قصيرة، ولكنها تحمل في طياتها بذرة الأقصوصة، والمقامة ليست رواية ولكن المويلحي يوسع إهابها باتجاه الرواية، والمقاومة ليست مسرحية ولكننا نجد أعمالاً درامية حديثة ارتكزت عليها، كما استلهمت مقامات البديع، ولم يكن ذلك كله ليتم لولا تحديات الأجناس الحديثة إياها من أقصوصة ورواية ومسرحية، ومع هذا فالمقامة كجنس أدبي تنطوي على إمكانات عديدة لأجناس أدبية أخرى مولدة.

إن التحديات والضغط الذي مارسته نظرية الأجناس الأدبية في الآداب الأجنبية على أجناسنا الأدبية هو الذي ألجأنا إلى التوليد والاختراع بالاستجابة إلى هذه التحديات وتحدي الضغوط إياها بالابتكار والتولد لا بالانصياع والتقليد.

وغني عن البيان أن مضامين حياتنا المتطورة في الأزمنة الحديثة أمست بحاجة إلى أشكال وأساليب وأجناس أدبية جديدة تستوعب تطوراتنا النفسية والفكرية والذوقية، وتعبر عنا تعبيراً دينامياً متحركاً لذلك انكسر الجنس المغلق حينما دخلته بذرة الحركة وبذرة التوليد.

فمحاكاة المقامة كما فعل اليازجي بإحيائه لهذا النوع أرضتنا مرحلياً، لكنها لم تف بمتطلبات مضامينا وأذواقنا وشخصياتنا المتطورة فكان لابد من شيء آخر غير الإيحاء لابد من التوليد والاختراع، لابد من جنس أدبي أكثر حياة وأكثر نبضاً وأكثر تلبية لحياتنا الحديثة.

وفي هذا الإطار تندرج أهمية حديث عيسى بن هشام للمويلحي ولو أنه كان بمثابة محطة متوسطة بين المقامة والقصة. فعمل المويلحي في التحليل الأخير هو جنس مهجن لا بالمقامة ولا بالرواية. ولو أن عبدالمحسن طه بدر يعده من الأشكال الروائية التي مهدت إلى بزوغ الرواية الحديثة كجنس أدبي مستقل.

ويبقى في رأينا جنساً مطعماً أو مهجناً من جنسين: المقامة والرواية، لكنه جنس غير منجب أجهضته الرواية كجنس أدبي أكثر ملاءمة وتعبيراً عن الحياة والحركة.

أقول إنه جنس عقيم رغم أن حافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» حاول أن ينحو نحوه، ولكنه باهتمامه بالموضوعات المطروحة أكثر من البنية العتيقة أجهض روائية الجنس المهجن الذي ابتكره المويلحي.

لذا، فإننا نرى المحدثين قد اتجهوا كلياً إلى الرواية وأعربوا عن تقديرهم لمسعى المويلحي، ولكنهم صمدوه في متحف تاريخنا الأدبي ولم يقتدوا به، لأن الرواية كجنس أصيل خير من الجنس المهجن الذي آل إليه إبداع المويلحي، وأكثر ملاءمة لنبض الأزمنة الحديثة.

إلاّ أن المقامة لم يقف تاريخ مؤثراتها عند حد التطعيم أو التهجين ولكنها بإمكاناتها المتنوعة شكلت مادة لتجارب أخرى في المسرح.

فالطيب الصديقي في المغرب، تعامل مع مقامات بديع الزمان الهمذاني من زاوية درامية واستخرج منها مسرحية كان لها أكبر الأثر على المعاصرين نقاداً ومتلقين.

ولم يدخر الصديقي وسعاً في إبداء إعجابه بالبنية الدرامية في المقامات من حيث تعدد الرواية فيها (أي ثنائية البطل والرواية) فالحديث يتناوبه راويتان مما يكسبه بعداً درامياً، الأمر الذي لاحظه المستشرق جب كما أسلفنا.

كما لم يخف الصديقي إعجابه بالأبعاد الاجتماعية والمواقف النقدية للمقامات وتنوع الشخصيات الفرعية. فبالإضافة إلى الرواية والبطل هناك عميان «المقامة الدينارية» وفقهاء «المقامة النيسابورية» المغشوشون ومحتالو «المقامة القردية» وسعة مخيلة «المقامة البغدادية».

ورغم أنه في مسرحيته «مقامات بديع الزمان الهمذاني» تمحور حول المقامة المضيرية للبديع، إلاّ أنه استفاد من المظاهر المسرحية في المقامات ككل، ولا سيما الشرائح الاجتماعية المتنوعة والشخصيات المتصلة بها والمواقف النقدية التي تجتذب فن المسرح ورائديه.

والصديقي كالمويلحي تعامل مع الموروث لامن خلال التقليد والتكرار - كاليازجي - بل من خلال الإبداع والابتكار وإن انصب إبداعه وابتكاره على تحويل أبرز مقامات البديع التي تنطوي على إمكانات درامية من بنية المقامة إلى بنية المسرحية.

وما يهمنا هنا، هو علاقة الإبداع بالتراث، أي كيفية التعامل مع الموروث.. هل نقرأه قراءة سلبية أو نقرأه قراءة إيجابية؟!

هل نكتفي بمحاكاته وتقليده وتكريره كما هو، أم نتخذه مصدر إلهام في إبداعاتنا الحديثة؟.

الصديقي لم يقترح عمله مقامات البديع ... «كجنس بديل، لكنه استلهم الموروث وخرج من هذا الاستلهام بعمل مسرحي مبدع مستخدماً طاقاته المسرحية الفنية بمهارة في تحويل المقامة من بنية المقامة بمواصفاتها المعروفة إلى بنية المسرحية.

أياً ما كان فنحن أمام قراءات متعددة لموروث المقامة.. قراءة ناصيف اليازجي التي خرجت بـ «مجمع البحرين»، وقراءة المويلحي التي خرجت بـ «حديث عيسى بن هشام»، وقراءة حافظ إبراهيم التي خرجت بـ «ليالي سطيح»، وقراءة الطيب الصديقي التي خرجت

بمسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني.

وغني عن البيان أن هذه القراءات متفاوتة ومختلفة في تعاملها مع الموروث، أولها يصدر عن إعجاب مسيطر لا يدع معه مجالاً للحركة.

وثانيهما يصدر عن الإعجاب نفسه، ولكنه يشعر بالحاجة إلى التحويل والتطوير للأجناس الأدبية الموروثة دون اللجوء إلى الوافد أو الغازي منها.

وثالثها، لم ينقذه الإعجاب بالنموذج وشكله من التوجه كلياً إلى الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل المطور، فلذا خرج ببنية مجهضة من الناحية الفنية لم تتوفر على تماسك الفن القديم أي المقامة، ولم تتمتع ببنية روائية ناجحة فجعلها تقف على قدم المساواة مع عمل المويلحي.

ورابعها تعامل مع الموروث من زاوية الابتكار فأعطانا بنية مسرحية لا يخطئها الإبداع والانتماء للتراث في آن.

ولعلنا في حاجتنا الحاضرة بحاجة إلى القراءات الفاعلة للموروث لا المنفعلة فحسب، فنحن بحاجة إلى القراءات المستكشفة التي تستنبط ما في التراث من قيم ومضامين وأشكال وأفكار وشخصيات وأساليب معاصرة. وهي ليست بالشيء الضئيل. ولقد صمد تراثنا على ممر العصور لأنه ينطوي على مثل هذه الأفكار والقيم والأشكال...الخ.

إن مثل هذا الموقف لا يعني التوفيق، فالإنسان هو الأهم لأنه هو الذي يبدع التراث وهو الذي يترجمه، وتراث بلا إنسان يعني خزانة من خزائن الماضي، بينما إنسان يتعامل مع التراث تعاملاً فاعلاً يؤدي إلى النمو والحياة والحركة، لهذا التراث ووارثيه.

إن تحريك الموروث في إطار التاريخ، الزمان والمكان، أمر ضروري لحياته. والأجيال تتفاوت قيمتها بالنسبة لإضافاتها، أي إبداعها، على موروثاتها تلك.

الإبداع والحرية هما من حقوق أجيال الأمة ككل. والأجيال التي تبقى عالة على مواريثها أجيال لا تستحق الحياة، وإبداعاتنا الأدبية في الأجناس وغيرها تنبئنا بأن المستقبل للتقدم والتطور لا للجمود والركود.

الكتابة ضد التجنيس

* معجب الزهراني

إشارة أولى: «أتمنى ألاّ يُعتبر تعثر الخطوات الأولى في اتجاه جديد حُجّة على أنه اتجاه خاطئ» ت. تودوروف.

نحاول في هذه المقاربة طرح قضية العلاقة المتوترة والخلاقة بين العمل أو النص الإبداعي المفرد والجنس الأدبي العام الذي يفترض أن ينتمي إليه ويتشكل في إطاره كل إنجاز فردي خاص. هذه العلاقة ذاتها يمكن أن تتمظهر بصيغ أخرى ودلالات مختلفة في سياق العلاقة بين قراءة الناقد للنص "كما هو عليه" وقراءة منظر الأدب لذات النص ولكن من منظور «ما ينبغي أن يكون عليه» حسب تصوره الخاص للجنس الأدبي وللكتابة الإبداعية في عمومها.

هكذا يتضح أن القضية أعلاه مركبة و«إشكالية» في بعض مستوياتها إذ تتدخل في تأويلاتها وتفسيراتها عوامل فكرية ومعرفية وإيديولوجية يصرح ببعضها ويصمت عن

بعض آخر منها، يكون جزءاً منها حاضراً في مجال الوعي وأجزاء أخرى غائبة أو متوارية وراء شاشته المعتمة أو الشفافة. وفي كل الأحوال فإن الاختلافات هنا مما يُحفّز ويغذي الاجتهادات ويثري الخطاب في مجمل الحقل الأدبي في أعم وأشمل معانيه.

ففي لحظات الاشتغال الدينامي الخلاق للخطاب في هذا المجال، وفي غيره من المجالات الثقافية الأخرى، سنجد دائماً من ينحاز إلى النماذج الإبداعية والمعرفية السابقة أو السائدة باعتبارها ما يمثل «الجنس» أو «النظرية» في أرقى تجلياتها وبالتالي فلا يمكن ولا ينبغي لأحد الخروج عنها. مقابل هذا الموقف سنجد بين المبدعين والنقاد من يرى في تلك النماذج ذاتها شاهداً على أن كل عمل أو فعل إنجازي خلاق، فنياً أو فكرياً أو معرفياً، لابد وأنه نتاج المغامرة باتجاه التجديد والبحث والخروج عن القوانين والمعايير والقوالب السائدة في زمنه. من هذا المنظور يتحول «النموذج العظيم» ذاته إلى دال ودليل على ضرورة ومشروعية اتصال المغامرة في سبيل التجاوز والإضافة أو حتى في سبيل القطيعة والتأسيس للجديد من البنى والأشكال والقيم والتصورات.

وإذا كنا قد اخترنا لهذه المقاربة عنوان «الكتابة ضد التجنيس» فما ذلك إلاّ لأننا ممن ينحاز إلى المغامرة الحرة الخلاقة التي تعمل، في السياقين الإبداعي المعرفي، على خلخلة وتفكيك مقولة أو مفهوم «الجنس الأدبي» خصوصاً إذ تنزع دلالته إلى الثبات والتصلب والانغلاق، وسواء كانت المرجعية تقليدية أو حداثية، محلية أو أجنبية. لكن هذا الموقف لا يعني أنه من السهل دائماً التمييز الصارم والحدي بين الظواهر والخطابات في آنية القول وراهنية الكتابة حتى يمكن الحكم على أمور نسبية يبدو أن التاريخ وحده هو الحَكَم فيها. فالوعي النقدي المعمق يدرك أن أشكال الصراع بين تيار الاتباعيين أو التقليديين أو الكلاسيكيين أو المحافظين وتيار المجددين أو المحدثين أو الرومانسيين أو الطليعيين أو الحداثيين، وغير ذلك من التسميات، لا يُعيّن ويكشف سوى المظاهر والأبعاد الأكثر بروزاً، وسطحية ربما، لهذه العلاقات والقضايا.

من هنا، لابد أن نفترض دائماً أن كل تيار أو توجه، وفي كل زمن ومكان، ينطوي ولابد على الكثير من علامات الاختلاف والتنوع والتناقض أو اللا انسجام، بل إن الفرد ذاته لا يستقر دائماً وأبداً في ذات المسار الذي اختاره وأعلنه ودافع عنه في مرحلة ما، وهذا ما يمكن أن يفسر ويبرر التحولات في المواقع والمواقف باتجاه التطور والتجاوز أو باتجاه الارتكاس والنكوص في الرؤى والتصورات والقناعات مما يستدعي التحديد والابتعاد قدر الممكن عن التعميمات لدى مقاربة القضية - الإشكالية أعلاه.

* * *

ليس الهدف من طرح القضية أعلاه هو التعمق والاستقصاء لمظاهرها وأبعادها الكثيرة، القديمة جداً والمتجددة أبداً، فهذا أمر يخرج عن طبيعة وغاية المقاربة في مثل هذا المقام. الهدف ينحصر في التذكير ببعض القضايا المعرفية الأساسية التي كثيراً ما تنساها أو تتناساها القراءة النقدية فتفقد جديتها وجدواها. وللتحديد أكثر فأكثر نشير إلى أننا لا نقصد هنا أي قراءة وإنما قراءة «الناقد المحترف» الذي يفترض فيه تملك ماهو أشمل وأعمق من البدهيات المتداولة والشائعة بين النقاد المتخصصين وغيرهم. ولمزيد من التحديد نقول إن النموذج الذي اخترناه عينة لمقاربتة و «الحوار» معه وعبره حول تلك القضايا هو القراءة التي أنجزها الأستاذ عبدالسلام المسدي عن المغامرة الروائية الأولى لغازي القصيبي وجاءت بعنوان «شقة الحرية في ميزان النقد»!(١).

فهذه القرآءة لا أكثر من مقالة نقدية خفيفة وممتدة نوعاً ما لكنها تتقدم إلينا باعتبارها قراءة عارفة، متخصصة، دقيقة، مضبوطة، ومستوعبة لقوانين الإبداع ونظريات النقد والأدب.. كل هذا من أجل أن تطلق حكماً «جازماً قاطعاً» بأن هذا «الكتاب» ليس رواية ولا يمكن أن يكون له في دنيا الروايات مقام إلاّ إن كان مقام العبور!.

لقد وضعت كلمة «الحوار» أعلاه بين مزدوجات لألمح إلى الصعوبات الحقيقية التي تعترض الحوار مع قراءة بدت لنا غير حوارية مبنى ومعنى!(٢). قراءة غير حوارية لأنها لا تحاور النص أو تحلله كما هو عليه بقدر ما تحاكمه وتحكم عليه بلغة وثوقية دائماً و «عنيفة» في مواضع كثيرة، كما سيتضح لاحقاً. وهي غير حوارية لأنها لا تحاور القراءات النقدية الأخرى، المنجزة والممكن إنحجازها من منظورمختلف، لذات النص بقدر ما تتعالى عليها أو تنفي إمكانيتها ومشروعيتها سلفاً!.

مع ذلك، سنحاول ونجتهد في تحقيق هذه الحوارية الصعبة إذ نستهل ونختم مقاربتنا بما يذكر بتلك الأسس المعرفية الغائبة أو «المغيَّبة» من القراءة أعلاه. هدفنا من البدء بها والعودة إليها هو التأكيد على أهمية المعرفة النقدية المعمقة والمرنة والنسبية لأي قراءة تطبيقية أو نظرية لنص ما لأن هذه الأسس الحوارية بطبيعتها هي المقوم الأساسي الذي ما أن يُفرّط فيه حتى تصبح القراءة شيئاً أخر غير «النقد».. و «في ميزان النقد» ذاته إذ يعمل هنا حكماً لا على النصوص وحدها وإنما على القراءات أيضاً!.

هناك معان أخرى للحوارية، أكثر قرباً ومنالاً، نسارع إليها، ولو من أجل إثبات النوايا الحوارية الحميدة، من خلال البدء بإيضاح مسائل تمهيدية نتجه بهما إلى القارئ المفترض لهذه المقاربة باعتباره سيمثل، رغم تنوهه وتعدد استجاباته، طرفاً أساسياً في الحوار بمجرد قراءته لها.

المسألة الأولى، أن هذه المقاربة لا تُريد، ولا يهمها، أن تثبت أو تنفي أن «شقة الحرية» «رواية» أو «سيرة ذاتية». وإذا ما اقتنع بعض النقاد، ونحن منهم، بأنها رواية فهذا لا يعني أنها رواية مثلى أو مستوفية لكل شروط الكتابة الروائية، وإنما لأنه من تمام حق الكاتب وحده أن يُسمي نصه كما يرى ويُريد. هذا الحق الأولي والمبد ئي لا ينفي حق المتلقي في أن يستقبل النص كما يرى ويريد وهو أيضاً، وليس من واجب الناقد المحترف أن يحول التسمية أو الهوية الأجناسية للنص إلى "إشكالية جوهرية" ليحسم القول فيها باعتباره الأكثر خبرة ودراية من غيره إذ قد لا يجد في النظرية النقدية ما يدعم موقفه وحكمه مما يعني أن الإشكالية قد تكون مفتعلة أو مغلوطة من الأساس!.

المسألة الثانية، أن اختلافنا مع الأستاذ المسدي حول هذه القضية تحديداً لا يتضمن ولا يبرر، لنا أو لغيرنا، إنكار أهمية إنجازه كباحث رائد في الدرس الألسني العربي الحديث وفي الأسلوبية والنقد الأسلوبي، بل وفي التنظير للنقد الحديث أو «الحداثي» الذي أفرد له كتاباً قيماً قرأه وأفاد منه كثيرون مثلما قرأوا وأفادوا من كتاباته الأخرى. أكثر من ذلك، لعل أهمية إنجازه في مجال تخصصه هي ما يبرر الاختلاف أو «الخلاف» معه إذ يتحول إلى ناقد ومنظر للرواية يخوض في ما لا يحسن القول فيه وهو الذي يُطالب بالدقة والانضباط العلمي والمنهجي!.

المسألة الثالثة والأخيرة، أننا حرصنا على الاحتكام في هذه المقاربة إلى مرجعيات نقدية نظرية وتطبيقية محددة كي نبتعد قدر الممكن، عن منطق السجاليات والمحاكمات والنفي المتبادل الذي لا يُساهم في تعميق وتطوير وعينا بذواتنا ونصوصنا وإشكالياتنا في هذا السياق أو خارجه. بهذا الاعتبار نلح على المسائل أعلاه، أما اعتبار علاقات المعرفة والصداقة التي تربطنا بالمسدي، فقد رأينا تحييده، إذ لو غلبناه لما أنجزنا هذه المقاربة، ونحن ممن يعتقد مع تودوروف بأنه من صالح الناقد أن يكون مخالفاً لمن يريد فهمه والحوار معه.

❋ ❋ ❋

الظاهرة الأدبية سابقة على النظريات النقدية التي نحاول تفهمهما وتحليلها واستشكاف تلك المبادئ العامة التي تولد فيها أدبيتها أو «شعريتها» والتي تبرر انتماءها إلى «النوع» الخطابي الأدبي العام أو إلى شكل أو «جنس» أدبي محدد. هذه بدهية أولية تماثل تماماً القول: بأن الظواهر النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والطبيعية سابقة على علوم النفس والاجتماع والاقتصاد والسياسة والطبيعة، بما ينطوي عليه كل «علم» من نظريات مختلفة ومتغيرة بحكم قوة الأشياء ومنطق التاريخ الذي هو «الأب الوحيد لكل حقيقة بشرية» كما يقول هيجل.

بناء على هذه المعلومة أو الفكرة الأولية، التي تشبه ما يُسميه كانط بـ«المسلمات القبلية» Les Apriories – وما يسميه جاك بوفريس «الحقائق البسيطة الثابتة أو الدائمة» Les Verite`s modestes et durables[٧]، لا يمكن للنظرية الأدبية– النقدية إلاّ أن تكون من المرونة والانفتاح وقابلية التحول والتطور بحيث تستوعب ما ينجز ويتجدد باستمرار، وفي المجالين الإبداعي والمعرفي–النقدي، لأن في تصلبها وثباتها ما يعني موتها أو تخلفها عن الظواهر التي تسميها وتبحث فيها[٧]. ومن قبيل البدهيات التي لا تحتاج إلى إثبات ولا تتحمل أي جدل جدي أن المنجز المتجدد باستمرار هو ذاته العمل الفردي الذي يباشره المبدعون في المجالات الفنية والفكرية والمعرفية أو العلمية. ومن البداهة أيضاً أن هذا الإنجاز الفردي لابد وأن يخلخل ويخرق المعروف والسائد والمكرس وإلاّ فلن يستحق أن يُسمى إبداعاً يضيف جديداً إلى المجال الذي ينجز ويتداول في سياقه[٨].

من هنا، فإنه منذ تشكل أولى محاولات التنظير أو «التجنيس» الجدية للفنون اللغوية، وغيرها، بفضل جهود فلاسفة الإغريق، وبفضل جهود أرسطو تحديداً وتخصيصاً، ظلت الإنجازات الأدبية الفردية مؤهلة، بحكم طبيعتها، لتجاوز حدود أي بنية نظرية–نقدية تنزع إلى الشمولية والمعيارية وإلى الثبات والاستقرار. هكذا، وكما يقول ديلتاي، ظلت «علاقة الأثر الفردي بالجنس الأدبي واحدة من مشاكل التأويل المستعصية على الحل نظرياً، وتبدو في مجال النظرية طبعاً، غير قابلة للحل بالنسبة إلى تاريخ الأجناس"[٩].

من جهة يؤكد كارل فييتور، الذي يستعيد آراء ويلتاي ويبني عليها، أن مقولة أو مفهوم «الجنس الأدبي» لا يعني أكثر من دائرة تتسع باستمرار لتحتوي العديد من «الإمكانيات الشكلية» وبالتالي ليس الجنس «قانوناً» بقدر ماهو «بنية خلاقة في كل موضع،

لا تتجمد أبداً في قالب معيار، ولا تتطابق في أي مكان مع أثر فردي» [١٠] بعينه. وحينما يستعيد قول «شيلر» عن أرسطو أنه «استطاع أن يكتشف ويصوغ قوانين الفن الحقيقية» يستعيده لينقده وينقضه بقول «ديلتاي» عن هذا النمط من الأحكام والتصورات «إنه بالضبط تصور لا تاريخي معروف يحقق الفكرة بناء على حالة واحدة أو يحقق الجنس في نسخة يتيمة»[١١].

أما هانس روبرت ياوس فيذكرنا بأن نظرية الأجناس الأدبية في النقد الحديث، -بالمعنى الزمني العام لكلمة حديث- إنما «طورها علماء الفيلولوجيا خاصة إنطلاقاً من أمثلة مستقاة.. من عصور أدبية كلاسيكية تمتاز بكونها عرفت شكل جنس معين حسب قواعد معترف بها»[١٢]. ويضيف منتقداً نزعات الجمود المدرسية الناتجة عن الوثوق في تلك النظرية: "ففي الكتب – التعليمية – ينهض تصنيف الأجناس على مواضعات من القرن التاسع عشر، وهي مواضعات لم تعد تناقش إلاّ لماماً"[١٣]؛ لأن مفاهيمها وتصوراتها أصبحت بدائية من منظور الراهن، راهن المنجز المعرفي النقدي والمنجز الإبداعي – الأدبي كما يلمح إليه الناقد![١٤]. وحينما يستعيد مقولة بنيديتوكروتشه التي تذكرنا جميعاً بأن «كل رائعة حقيقية تخرق قوانين جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع دائرة الجنس "فإنه يستعيدها معترفاً بوجاهتها وبأهميتها[١٥]. من هنا يحاول أن يتممها ويطورها إذ يؤكد من جهته على أن "توسيع دائرة الجنس.. علامة على طبيعة الأجناس الأدبية الزمنية والمتحولة تحولاً مشروعاً، وذلك بمجرد استعدادنا لإفراغ مفهوم الجنس الكلاسيكي من جوهره (محتواه الدلالي الثابت)![١٦].

ولكي يكشف أن التحول والتطور يسري في المجالين الإبداعي والنقدي يصيغ ما يشبه القانون الذي يعيدنا إلى بدهيات التحول والتطور وذلك على النحو التالي: "كلما كان النص أكثر استعادة للجاهز من خصائص الجنس خسر بقدر ذلك بعضاً من قيمته الفنية ومن تاريخيته". والقول ذاته ينطبق على النظرية النقدية لأنها "تتحول بقدر ما تندرج في التاريخ، وهي تندرج في التاريخ بقدر ما تتحول"[١٧]. فالأمر يتعلق هنا وهناك بظواهر جمالية ومعرفية «تتطور في الزمان في شكل إنجازات فردية دائمة الجدة، دون أن تبلغ الغاية أبداً، ذلك لأن هذا التطور ليس له غاية (نهاية) أبداً» كما يذكرنا به هذا الناقد الباحث الذي هو أحد المؤسسين لنظرية متكاملة في النقد الحديث، كما نعلم[١٨].

أما في مجال النقد الروائي فلعله من المعروف والمقبول بين المتخصصين وعامة النقاد المتابعين للتطورات الإبداعية والمعرفية في هذا السياق أن الرواية تكاد تكون الشكل الأدبي الأكثر مقاومة للتجنيس وذلك لسببين أساسيين وبسيطين:

الأول منهما أن الخطاب الروائي هو الأكثر قدرة على احتواء الأشكال الخطابية الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، وذلك بحكم «تعدديته» أو «هجنته» أو «حوارتية» أو «انفتاحه»، أي بحكم طبيعة بنيته المرنة، الخلاقة والمتجددة باستمرار.

من هنا، وهذا هو السبب الثاني، فإن جل المقولات التي حاول فلاسفة ونقاد متميزون، مثل هيجل ولوكاش ولوسيان غولدمان، بلورتها لتحديد المائزات الشكلية أو الدلالية للرواية لم تعد لها قيمة معرفية تذكر وذلك ببساطة لأن هذا الشكل أو «الجنس؟!» الأدبي الحديث، في كل الآداب، لا يزال يتشكل باستمرار كما يقول باختين وهو أحد أهم نقاد ومنظري الرواية في القرن العشرين، إن لم يكن أهمهم وأعمقهم[١٩].

وفي كل الأحوال، فإن هذه وتلك البدهيات التي تؤكد أن دلالات مفهوم «الجنس الأدبي»، ونظريات الأجناس كلها، تتحول وتتطور باستمرار مثلها مثل الكتابات الإبداعية في كل دائرة أو جنس، لا تبرر ولا تسمح لأحد من النقاد الجادين بمحاكمة النصوص والحكم عليها باسم المعرفة النقدية اليقينية أو باسم المعايير الجمالية الثابتة لكل جنس. فالشعريات السردية الحديثة، وبكل اتجاهاتها الشكلانية أو البنيوية أو السيميائية أو الحوارية، تنزع إلى التوصيف والتحليل والتفسير أو التأويل بعيداً عن الأحكام الجازمة الصارمة، خصوصاً إذا تعلق الأمر بالأعمال المفردة التي لا تكتسب قيمتها الفنية والدلالية بقدر تطابقها وتماثلها مع الأصول والنماذج، وإنما بقدر اختلافها وخروجها عن كل أصل وكل نموذج مسبق. ثم ماذا نقول عن التراجع المستمر لمقولة الأجناس الأدبية نظراً للاهتمام المتزايد في الفكر النقدي الحديث كله بالنصوص والكتابات التي تتموضع في الحواف والهوامش والمفترقات لتخلخل كل مركزية وتفضح كل سلطوية في الخطابات والمؤسسات والممارسات؟!.

* * *

عن الاختلافات بين قراءة الناقد للنص «كما هو» وقراءة المنظر لذات النص «كما ينبغي أن يكون» من منظور الجنس أو التجنيس نكتفي بما يقوله ناقد ومبدع (شاعر)

مثل جمال الدين بنشيخ في سياق بحثه المميز في «الشعرية العربية»[٢٠].

يقول بنشيخ: "يتلقى الناقد الأثر ويقبله باعتباره أثراً أدبياً ويقبل كون هذا الأثر يتمكن هو نفسه من تحديد جماليته الخاصة، وفي علاقته بهذه الجمالية يقومه باستقلال عن أي مثال قائم مسبقاً". ويضيف: "كل أثر أدبي يمكن أن يضيف بعداً جديداً إلى الحيز الذي يتحرك فيه، والناقد يُراعي هذا الأمر، ويغني هو نفسه بحثه وينوع أدواته لكي يقترح قراءة يكون غناها أساس حكمها". أما المنظر فهو "على العكس من ذلك، لا يحكم إلاّ باعتبار سن القواعد المضبوطة، فهو يفترض نموذجاً، ويصرح بالفشل أو الفوز (النجاح) بحسب ابتعاد المبدع عن هذا السنن أو اقترابه منه، وهذا المنظر يقيم أكاديميته بدل مدرسته النقدية[٢١]. نكتفي بهذا القول لسببين. الأول منهما أنه يتضمن نقداً عميقاً لأي ممارسة نقدية، قديمة أو حديثة، تهمل أو تُحاكم النصوص الإبداعية باسم القواعد والمعايير والقيم الثابتة لأنها تبحث في النص عن سمات التطابق أو التشاكل لا عن سمات الخصوصية والاختلاف. السبب الثاني، أن القول أعلاه، يكشف عن أن ما كان شائعاً ومقبولاً في سياق النقد القديم لم يعد له ما يبرره اليوم، لأن هذا النمط من النقد النظري المعياري أصبح مفارقاً، وبدرجة مضاعفة، لزمننا المعرفي والإبداعي إذ لم تعد له مشروعية في سياق النظرية النقدية الحديثة، ولم يعد مقبولاً أو وجيهاً من منظور تجربة الكتابة الإبداعية الحديثة التي تكمن حداثتها في نزوعها المستمر إلى المغامرة والتجريب وخرق المعايير والحدود بين الأجناس والأشكال سواء كانت شعرية أو سردية. أما حينما يُمارس هذا النقد باسم المعرفة النقدية الحديثة ذاتها، فإن دلالة المفارقة تتجه إلى المستوى الذهني فتتحول إلى تناقضات خطاب يُحاول الاستناد إلى مرجعية تخذله وتنفيه كلما أعلن الانتماء إليها أو الحديث باسمها وهذا تحديداً ما سنلاحظه بوضوح في الفقرة التالية.

❋ ❋ ❋

نبدأ بالعموميات حيث لا يبدأ التعميم الجازم الصارم حتى يفضي إلى تناقضات الخطاب وانهيار حقائقه وتهافت أحكامه. يقول "الناقد" وبصيغة الجزم والتوكيد: "إن قضية الأجناس الأدبية قضية جوهرية، وهي مقياس لا يرحم لمدى ما وصله من ضبط وتدقيق، كما أن تطور المعرفة النقدية ودخولها مجال المعايير الصارمة قد فرضت على الأديب أن يكون على اطلاع متواصل بتطور (هكذا) آليات الكتابة من خلال الآليات النقدية"[٢٠]. وفي هذا القول من الأحكام المجازفة والتوجيهات اللامبررة ما يستحق التوقف عنده. فمع

ماوصلت إليه الاجتهادات النقدية في مجال «قضية الأجناس الأدبية» من تطورات تُثير الإعجاب حقاً، وبفضل جهود النقاد أو الباحثين المختصين المثيرة للاحترام حقاً، إلاّ أن هذه القضية ليست «جوهرية» ودليلنا على ذلك أن نقاداً متميزين أمثال ياوس وباختين وتودوروف وجينيت وإدوارد سعيد .. وغيرهم لم يكرسوا لها سوى الأقل من طاقاتهم وانجازاتهم. ولو سلمنا جدلاً بأنها «قضية جوهرية» وأنها بلغت درجة «الضبط والتدقيق» المثلى فإنها أبعد ما تكون عن أن تتحول إلى «مقياس لا يرحم» ..لماذا؟!. لأن المتخصصين في هذا المجال يذكرون، وبكل وضوح ووعي، أن مفهوم «الجنس» هنا لا يُسمى قانوناً ولا يقدم معياراً بقدر ما يُشير إلى دوائر متسعة من الإمكانيات أو بنية مرنة خلاقة متحولة متطورة باستمرار كما ذكرنا به من قبل!. ثم من الذي قال بأن الباحث في مجال نظرية الأجناس يشتغل أصلاً على العمل الفردي الخاص أو يبرر الحكم له أو عليه بشكل يرحم أو لا يرحم؟! لا ندري، ولعل دراية من يؤكد هذا القول تدلنا على المشروعية المعرفية لمثل هذا القول وعندها سنستدرك ونشكك في أقاويل «ياوس» وغيره ممن استشهدنا بهم في فقرة سابقة!.

أما القول بأن على الكتاب أن يطلعوا باستمرار على تطورات الوعي بإواليات الكتابة كما تدركها وتسميها المعرفة النقدية فلا معنى له إلاّ إذا وضعنا هذه المعرفة «قبل» أو «فوق» الكتابة الإبداعية. هذه القبلية أو الفوقية لا يسلم بها النقاد الذين يعتقدون أنهم، لا غيرهم، المعنيون بمتابعة تطورات المعرفة النقدية كي لا تتحول كتاباتهم إلى تعليمات وتوجيهات لن يقبل بها المبدعون الذين كثيراً ما يرددون مقولة "إن الناقد مبدع فاشل"، على سبيل السخرية. من هذا النمط من النقاد المعلمين تحديداً.

نعم، قد ينصرف الانتباه إلى أن هذا القول ربما يُعنى به النقاد المبدعون الذين يغامرون في المجالين الإبداعي (إليوت، بارت، إيكو مثلاً) أو إلى النقاد الذين يحولون خطابهم النقدي من سياق «المعرفة الدقيقة المضبوطة» إلى سياق المغامرة الفكرية الحرة والحوارية والخلاقة. لكن ما ينفي هذا الاحتمال أن الخطاب موجه إلى كاتب بعينه وأن الناقد ممن يرفض الخلط بين «النقد الإبداعي» و «النقد العلمي» وقد صرح وكتب في غير مقام بأن هذا النمط من النقاد المغامرين لا مكان لهم بين «أمناء المعرفة»[٢٤] ثم هل كان على دستويفسكي أن ينتظر باختين ليكتب رواية الحوارية؟! وهل كان على شعراء المعلقات أن ينتظروا الخليل بن أحمد ليزن قصائدهم بميزان العروض؟! ومن الذي أبدع ألف ليلة

وليلة أهو المخيال الجماعي الخلاق أم مؤسسو ومعلمو النظريات النقدية؟!

وباختصار و «ضبط وتدقيق» نقول ونذكر بأن المعرفة النقدية الحديثة، في مجال نظريات الأجناس وغيرها، تنفي عن ذاتها الاكتمال والانغلاق ولا تعترف بوجاهة الأحكام الجازمة والتعليمات التوجيهية لأنها تنزع إلى الوصف والتحليل للظواهر والكتابات كما هي عليه وتظل مع ذلك تكرر أنها اجتهادات نسبية ومتحولة لأن مجالها هو مجال التأويل والاختلاف بامتياز!.

لا نزعم أن أحداً ينكر على الناقد الذي يقرأ عملاً مفرداً حقه في أن يقول إنه رديء أو متواضع من حيث القيمة الجمالية، أو أن يعلن ويبرر اختلافه أو حتى رفضه للمضامين الفكرية والإيديولوجية لهذا النص أو ذاك[٢٥]. لكن مثل هذه الأحكام والمواقف لا يمكن أن تقبل على أنها مستندة إلى المعارف الدقيقة المضبوطه بسنن القواعد والقوانين الإبداعية، لأن جزءاً منها يجد مرجعيته ولابد في المعرفة الخاصة والذائقة الخاصة والانتماءات الفكرية أو الإيديولوجية الخاصة، وبالتالي فلا معنى للحوار معها خارج هذا الإطار الذي لا مجال فيه للحسم والجزم.

هل نبه الناقد إلى شيء من هذه الخصوصيات أم أنه وجه قراءته منذ البداية إلى النهاية للإيهام بغير ذلك مما توهمه وصدقه؟!

سنبدأ بالحكم النهائي لنناقش بعد ذلك حيثياته ومبرراته لنكتشف مدى مافيها من علمية وانضباط وتدقيق. في الفقرة الختامية من القراءة نقرأ: "فإن قبلت شقة الحرية **عن طوع** أن تكون ماهي عليه في **حقيقتها** رحبنا بها، ويومئذٍ ستنال كل حظها من نقد النقاد بالدخول إلى مضامينها الغزيرة.. **وإن رفضت وأصرتْ** على أنها رواية في دنيا الروايات حسن بها أن تستأنف صياغتها بما يعين على **فض الإشكال الجوهري: إشكال جنسها الأدبي**"![٢٦].

لن نتوقف عند دوال ودلالات العنف في هذه العبارة (وهو عنف موجه إلى الكاتب عبر النص الذي لابد من استئناف كتابته كما يرى الناقد وهناك فائض عنف موجه إلى النقاد الذين ينبغي ألاّ يغامروا بقراءة النص إلاّ بعد فض إشكال جنسه!). نتساءل فقط: ماهي «حقيقة» هذا النص الملتبس والمثير للشكوك والالتباسات في الذهن، وربما في الجسد؟. هذه الحقيقة يعلنها الناقد بما يزيد ويعمق الالتباسات في القراءة ذاتها!. يقول، وبصيغة التوكيد والجزم أيضاً: "إن استنطاق رحم النص يفضي إلى القول بأن «شقة

الحرية» تركيب مزيج من سيرة ذاتية وأدب مذكرات وكتابة يوميات وتوثيق مشاهد على الأحداث، وبين كل ذلك استطرادات **قد** يكون لها نصيب من إبداع خيال"(٢٧).

ومن سبق له وأن قرأ الرواية هذه سيدرك أنها حقاً على ما وصف به – وإن اعترض على «قد يكون لها نصيب من إبداع خيال»، وسيدرك أن القراءة لم تكن في حاجة إلى الدخول إلى رحم النص والكشف عن أجناس الأجنة بعد استنطاقها في ذلك الفضاء لكنها لعبة البلاغة الخداعة.. والدالة أيضاً. وجه الخدعة هنا أن العبارة تصف النص كما يظهر في مستوى السطح – أو «الغشاوة» مادامت لعبة التسمية مثيرة إلى هذا الحد!، لكن الناقد يُريد أن يوحي بأهمية الجهد «الخارق» الذي بذله للوصول إلى تلك الحقيقة المكنونة المجنونة في الأعماق التي لا يصل إليها غير خبير عارف. أما وجه الدلالة الذي لم ينتبه إليه الناقد فهو أن حقيقة النص هذه قد لا تبيح لأحد أن يجزم ويقطع بهوية هذا الكائن المتعدد الهجين والملتبس بامتياز!. عليه نتساءل: كيف تمكن الناقد من تحديد جنس النص في حكم سابق على هذا «الاستنطاق» مفيداً «بأنه سيرة ذاتية بكل جزم وقطع»(٢٨)؟. ثم ما الذي يضمن له ولنا وللكاتب بأن ناقداً مختصاً في السيرة الذاتية لن يؤكد على أن هذا المزيج من الأشكال والخطابات لا يمكن أن يكون سيرة ذاتية، «بكل جزم وقطع» لأن العقد الضمني الذي تنبني عليه أية كتابة سيرية ينطوي على «الصدق» ولا بد؟. وما الذي سيمنع ناقداً روائياً آخر من أن يستخدم ذات التوصيف «الحقيقي» أعلاه ليذهب إلى أن هذه، رواية، وبكل جزم وقطع، لأن الرواية وحدها هي ما يحتمل ذلك المزيج من الأشكال والخطابات وأكثر منه؟!. ثم ما الذي يجعل الناقد يعتقد أنه أحق بتسمية النص من منتج النص ذاته؟ وما الذي يبرر له أن ينحرف بالقراءة عن مقاربة النص كما هو عليه وكما سماه صاحبه ليخوض في إشكالية مزيفة لا تعترف المعرفة النقدية الحديثة لا بمشروعيتها ولا بجدواها لأن النصوص الملتبسة من منظور التجنيس الحدي أكثر من أن تترك وأهم من أن تهمش إلى أن يعيد كتابها صوغها طوعاً أو قسراً؟!

وما الذي كان يمنع الناقد من مقاربة النص هنا على أنه «رواية سيريه» وأن يعلن، صراحة أو تلميحاً، بأنها رديئة أو ضعيفة فنياً، من وجهة نظره الخاصة، ليتجه بعد هذا إلى ماهو أهم: إلى تلك «المضامين الغزيرة» التي ينطوي عليها النص كما يعترف به هو ذاته؟!

وأخيراً، ما الذي يمنع ناقداً آخر من أن يتخذ من تلك الحرية في تأليف وتركيب

وتنويع وتكثير عناصر ومقومات مشهد الكتابة مدخلاً إلى الحوار مع حرية الإبداع وحرية التفكير وحرية الممارسة كما تتجلى في هذه المغامرة الكتابية تحديداً؟! لقد فعلنا شيئاً من هذا، وحسناً فعلنا، لأننا لو لم نفعل ذلك قبل «فض إشكالية الجنس» و «استنطاق مافي الأرحام» لم نتمكن من فعله من بعد إذ من يضمن أن يستأنف الكاتب كتابته أو أن تستأنف الكتابة ذاتها كتابة ذاتها؟!.

أما الناقد فقد اختار منذ البداية ما يدل على أنه وحده العارف الخبير والحكم النزيه لأنه يحكم باسم المعرفة الموضوعية المثلى. يقول في مستهل قراءته: ":شقة الحرية **كتاب** ألفه الدكتور غازي عبدالرحمن القصيبي: أراده رواية، وأعلن أنه رواية، ثم قال عنه الناس إنه رواية"(٢٩). والناقد العليم بكل شيء والحاضر في كل مكان يعتبر «شقة الحرية» كتاباً لا يمكن، ولا يجوز، أن يكون كما أراده مؤلفه وأعلنه، وبتواطؤ مشبوه مع الناشر، كما سنرى، ولا مثلما استقبله الناس من عامة القراء وخاصة النقاد، لأنهم كلهم في حكم العامة إزاء معرفته وخبرته وقدرته. وبما أن ذلك الحكم الوارد في تلك الفقرة الختامية مضمن في هذه الفقرة الاستهلالية فمن الطبيعي والمنطقي أن يكون ما بينهما لا أكثر من بسط للحيثيات ومراكمة لقرائن الترجيح لتستمر لعبة «التركيح»، وهي كلمة مفضلة عنده، للنص على ميزان النقد الوهمي الذي نصبه كفخ لكتابة الآخر فوقعت فيه قراءة الذات!.

لنأخذ بعض تلك الحيثيات والقرائن كعينات دالة على المزيد من التعميمات التي تخترق هذه القراءة الملتبسة في كل مستوياتها.

يبدأ المؤلف، بعد الحكم أعلاه، بقراءة ما يدخل في إطار ما يسميه جيرار جينيت «عتبات النص» أو «النصوص الموازية – Paratextes» فيقرأها بطريقة عجيبة حقاً. فكلمة «رواية» الموجودة على الغلاف الخارجي وعلى صفحة «التضميد الداخلي» –التسمية له– وهي داخله في استعارات الكينونة الجسدية الكثيرة في هذا النص بشكل يُثير الانتباه– وهي كلمة تأتي من قبيل «التدقيق» كما يقول، ليضيف بأنه "ليس من مألوف ما تواضع الناس عليه"(٣٠) . وكان بإمكانه التدقيق أكثر ليضيف أن هذا التدقيق ليس من مألوف ما تواضع عليه الناس في بلادنا "إذ ما أن عدت إلى مكتبتي الفرنسية المتواضعة حتى وجدت أن جل الكتب فيها تحمل على أغلفتها كلمات مثل «رواية –Roman» «قصص قصيرة –Nouvelles » «خيال Fiction» «قصائد Po`emes» (أو مجموعة شعرية –Rocuille de Poesie) – «مقالات Essais» (وهي بمعنى المقال أو الرسالة في تراثنا

وليس بالمفهوم الصحفي السائد)![٣١]. ليس هذا التدقيق مهماً، المهم هو تأويل تلك الكلمة المزعجة باعتبارها «بدعة جديدة» و «خبيثة» فهي عنده دليل قوة شك الكاتب والناشر في وجاهة تسمية «شقة الحرية» بالرواية، وهي كذلك «دال» على نية مبيتة لخداع القارئ، بل وفي الدال فائض دلالة على ماهو أكثر وأخطر كما سنرى.

أما تلك «الفقرة التعريفية» التي وجدها الناقد على الغلاف الأخير للنص، و «في واجهته الخلفية»، كما يدقق ويحدد!، فهي «ليست بدعة وإن لم نرثها عن أسلافنا" كما يقول[٣٢]. هل هي «سنة جديدة وحميدة»؟.. نعم، كما ينص عليه، لكنها لن تكون، هنا بالتحديد، حميدة تماماً لمجرد ورودها على غلاف هذا النص الملتبس والخداع. يقول الناقد، "فالمتواتر – هكذا – أن يتولى المؤلف نفسه بالتنسيق مع الناشر، للضرورات التقنية كتابة هذه الأسطر التعريفية![٣٣].

لا داعي لنتوقف طويلاً عند التعميم والتعمية هنا، نُشير فقط إلى أنه لا تواتر ولا اتفاق هنا أيضاً لأن هذه الفقرة قد تكون مقتطفة من متن النص المكتوب، أو من مقدمة الكاتب لنصه أو من مقدمة غيره لكتابه، وقد يكون هذا الغير «من أصفياء المؤلف» كما يدقق الناقد، وقد يكون من المتخصصين الآخرين فحسب. هذا عن «الكتاب المعرفي»، أما الكتاب الإبداعي فيمكن أن تكون هذه الفقرة التعريقية – الترويجية مجتزأة من المتن نفسه أو مكتوبة من قبل ناقد تختاره دار النشر أو «من أصفياء المؤلف» أيضاً، لكن الطبعات اللاحقة قد تحمل على أغلفتها الخارجية الأخيرة فقرات متعددة مختارة من مقالات ودراسات نقدية سبق نشرها في صفحات الجرائد والمجلات الأدبية ولا ضرورة أن يكون لكاتبها أية علاقة بدار النشر أو بالمؤلف لأن الهدف هنا يكون التنويه والتأكيد على حسن التلقي والاستقبال للطبعة الأولى والترويج للطبعات التالية في إطار اللعبة الإشهارية المعروفة[٣٤]. أما مبرر التعميمات والتعميات فإن هذه العتبات كلها لابد وأن تفضي إلى الشك والتشكيك في هوية الرواية لأن القراءة تستعجل المحاكمة مادام الحكم سبق المرافعة. هذا تحديداً ما يبرر – ولا يبرئ– القراءة إذ تتجه إلى نص موازٍ آخر هو تلك الفقرة التي يعلن فيها الكاتب أن أحداث النص وشخوصه لا تتطابق مع واقع خارجي ما لأنها متخيلة أو غير حقيقية و "أن الوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي بدورها من صنع الخيال"[٣٥].

فالناقد لا يلتفت إلاّ لماماً هنا إلى الإشكاليات الكثيرة التي يمكن للقراءات السلطوية

القامعة لحرية الإبداع والتفكير والتعبير أن تثيرها في وجه أي مبدع، الكاتب الروائي وغيره، اعتماداً على «وهم التطابق» بين الفن والواقع هذا تحديداً![٣٦]. لا يلتفت إلى هذه الإشكالية التي عانى منها مبدعون عرب كثيرون، ولا تزال قائمة في وجه القصة والقصيدة والرواية والفلم والمسرحية، كما تشهد به الأخبار من وقتٍ لآخر. لا يلتفت إليها رغم أن الناقد، قبل غيره، قد يكون المعني بتفكيك أوهامها والتشكيك في مشروعيتها المعرفية والأخلاقية، والكشف عن خطورتها على مجمل الحقل الثقافي الذي يشتغل فيه وبه مع غيره. لا يلتفت إلى هذه الإشكالية الحقيقية، لأنه انساق هو أيضاً إلى منطق المحاكمة إذ يقول: "فالأشخاص ماداموا حقيقيين فلا يمكن أن تنسب إليهم إلاّ الوقائع التي يشهد المدوّن لها أنها حصلت بصرف النظر عن مدى صدق شهادته، إذ رأس الأمر أنه إذا سئل أجاب عن قرائن الصدق، فإن لم يجب دخل تحت طائلة المساءلة: المساءلة النقدية في حالنا، والمساءلة الاجتماعية (=القضائية) ممن تم إيراد اسمه بالتعيين"[٣٧].

فالكتابة، تدوين والفلم تسجيل والفن كله محاكاة ونقل للواقع والوقائع وبالتالي، فإن «مساءلة الناقد لن تختلف في جوهرها عن المساءلات والتحقيقات القضائية التي يمكن أن تتم بعد أن «يكشفها الناقد» ويبررها.. ومن منطلق المعرفة المثلى وأخلاقيات المعرفة وسياساتها!!!

فالفقرة أعلاه، مثلها مثل كلمة «رواية» من قبيل «الأقنعة» الخداعة التي يحاول الكاتب أن يلبسها نصه "حتى ينأى بنفسه عن طائلة المساءلة"[٣٨] ومن واجب الناقد أن ينبه إلى هذه الخدعة أو «المؤامرة» ويجتهد في الكشف عن خطورتها على الإبداع والمعرفة والمجتمع!.

هكذا، يكمل مساءلته – محاكمته بعد الفقرة السالفة مباشرة بقوله:

"ولكن هذا الضرب من الإزدواج لا يحتمله العمل الأدبي ولا يستسيغه الفعل الإبداعي، ومن أجل ذلك تعذر على الأديب (الحق) أن يتآمر (هكذا) على الأدب، ثم تعذر على الناقد (الحق) أن يتواطأ مع الأديب على القارئ (الطيب أو المغفل أوغير المستنير..) إذا ما عنّ للأديب أن يخرق ميثاق الإبداع (؟!!!) وبدا له أن يحشر في خانة أي جنس (أي جنس؟!!) من أجناس الأدب ماليس منه"[٣٩].

لن نعلق على هذا النمط من الكلام الذي لا ندري كيف يمكن الحوار معه، ولذا نكتفي بما أوردناه من كلمات وعلامات بين الأقواس عسى أن تكشف أو تزيد من

التباساته. نتساءل فقط: أيمكننا أن نحمل هذا الكلام الغريب على أنه مجرد أقاويل عامة من قبل ناقد أفرط في الثقة بذاته فتوهم أنه يصدر عن معرفة جامعة مانعة بنظريات النقد وقوانين الإبداع ثم انشغل عن قراءة النص كما هو عليه بمحاكمته؟

نتساءل لنمضي إلى فقرات لا أقل غرابة من سابقاتها وإن كانت تكشف عن الصورة السلبية للقارئ/الناقد الآخر كما يقدمها ويتعامل معا الناقد هنا.

يذكر الناقد أنه اطلع على قراءة لـ «شقة الحرية» بعنوان «سنوات الغليان»، نشرت في مجلة «الناقد» (عدد ٧٠ أبريل ١٩٩٤م) للكاتب أحمد علي الزين، لكن ذكره لها وإفادته منها لا يمنعانه من التقليل من شأنها وشأن كاتبها ليعلي من شأن ذاته وقراءته. فذلك الكاتب المجتهد أو «الناقد المغمور» (طاف بملامح الكتاب طوافاً لطيفاً أهم مافيه دورانه حول هوية الكتاب دون تجرؤ على اقتحام الأشكال من الداخل). (ولكن - يضيف الناقد، المهم أيضاً هو خاتمته - المقال - حيث جاءت: "بهذا المقدار تكون شقة الحرية «سيرة شاهدة»، ليست «تقريرية» لشباب وفدوا إلى القاهرة.."، فغيب الكاتب بهذا الحكم جنس «الرواية» وأحل محله جنس «السيرة»، ولعله أصاب)[٤٠].

فالكاتب المجهول أو الناقد المغمور، غير العالم وغير الخبير وغير الجريء، سبق وأن سمى هوية النص باعتباره «سيرة شاهدة». لكنه لن يتمتع بحق الأولوية أو الأسبقية لأنه إنما كان «يطوف طوافاً لطيفاً بملامح الكتاب» ولأنه لم يجرؤ على الاقتحام والفض للإشكال الجنسي، أو الأجناسي أو التجنيسي!. والأسوأ من ذلك أنه احتاط فقرر أن الرواية «سيرة شاهدة» وليست «تقريرية»، وبعد هذا فحتى لو أصاب فلا فضل له لأن الأمر من قبيل «رمية من غير رامٍ» أو «رمية خبل من راس جبل» ولذا «لعله أصاب» أما الصواب الأكيد فهو من حق الناقد/المنظر وحده بحكم العلم والخبرة والجرأة!.

أليس في هذا النمط من «استثمار» نصوص الآخرين ضدهم وضد كتابات الآخرين بهذه الطريقة ما يكشف عما يتجاوز التناقضات إلى «أخلاقيات المعرفة» التي كثيراً ما يلح عليها الناقد ذاته؟!. نطرح التساؤل ونتركه هنا أيضاً مفتوحاً على قراءات غيرنا. نتركه لنلتفت إلى ما يصمت عنه الناقد وهو الأهم بالنسبة لنا في هذه المقاربة. فتلك القراءة، وإن جاءت في شكل مقال نقدي قصير ومكثف، قد تكون الأقرب إلى النقد والمعرفة النقدية من القراءة التي تستثمرها وتبخسها حقها. فقد حاولت، كما يبدو، أن تقارب مضامين الرواية وملامحها الفنية العامة والأساسية كما هي عليه ولم تتضمن من الأحكام الجازمة الصارمة

ما تضمنته القراءة اللاحقة، وهنا فمن المؤكد أن "الناقدالمغمور" عند الناقد أصاب حيث أخطأ غيره منطق القراءة النقدية ومنطوقها.

من هنا تنطرح تساؤلات تعيدنا إلى عموميات القراءة، إلى البدهيات مرة أخرى وفي سياق آخر: هل يقرأ مثل هذا الناقد أشكال الكتابة الروائية «الواقعية» و«التاريخية» و «الجديدة» و «السوريالية» و «الرواية المضادة» كما يُشير إليه فقط ليحكم باستحالة إمكانية «دخول» أو «قبول» شقة الحرية في دنيا الرواية وجنس الرواية؟!. ألا يدري أن هناك تياراً كاملاً في الكتابة الروائية الجديثة يسمى بـ «الرواية السيرية»؟. لعله لا يدري، ولكن ألم يقرأ نماذج مثل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و «أديب» لطه حسين و «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس و «نجمة أغسطس» وقبلها «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم؟!. ألم يقرأ هذه النماذج المعروفة جيداً في سياق الرواية العربية وهي نماذج تدل قرائن كثيرة في متن النص وفي عتباته ونصوصه الموازية وفي الكتابات الأخرى لذات الأديب على أن العنصر السيري فيها قوي، بل هو المقوم البنائي والدلالي الأساسي من العمل كله؟! وإن كان قد قرأ هذا كله أو بعضه، وهو الأقرب إلى الاحتمال، فكيف سيتعامل مع عشرات الدراسات والبحوث والكتب النقدية التي قاربت هذه النماذج كما هي عليه وأثارت من الأسئلة والإشكاليات ماهو أهم وأعمق من قضية الجنس الأدبي بهذا المعنى المغلوط لفرط جموده وحديته ومعياريته؟!.

قد يكون عذره أنه غير متخصص أصلاً في النقد الروائي ولا دراية عنده بتطورات نظريات الرواية ولا وقت لديه لمتابعة تنوعات وتحولات الكتابة الروائية ذاتها لانشغاله عن كل هذا بما هو أهل له في مجال تخصصه !.. لكن هذه العذر يفقد «عذريته» بمجرد أن نقابل ونوازن بين قراءته وقراءة ناقد آخر غير مختص في النقد الروائي، لكنه ما أن غامر باتجاهه حتى كشف لنا عن جدية المعرفة النقدية وعمق الوعي النقدي وفعالية القراءة النقدية إذ تنطلق من البدهيات العامة إلى ما يخصها ويميزها كإضافة حقيقية لمنجز الذات وللنقد الروائي العام.

❋ ❋ ❋

أنجز الدكتور عبدالله الغذامي قراءة متميزة، عميقة وخلاقة، للمغامرة الروائية الثانية لغازي القصيبي جاءت بعنوان دال على جديتها وتجديديتها: " العصفورية: المعلومة بوصفها شخصية سردية"(٤٢). نقول عن هذه القراءة أنها متميزة وعميقة وخلاقة لأنها لم

تنشغل بالمماحكات اللفظية ولا بالمجاكمات الوهمية بقدر ما انشغلت بقضية قد لا يلتفت إليها ناقد الرواية المحترف لأن فيها من الغرابة عليه بقدر ما فيها من البعد عما تعود نقاد الرواية على الاهتمام به من تقنيات وأساليب وتيمات[٤٣]. هذه القضية هي تحول «المعلومة» في عصر تفجر المعلومات وسلطة المعلومات، إلى شخصية مركزية في النص، وربما إلى إشكالية حقيقية خارجه، خصوصاً في المجتمعات التي لا يزال بعض نخبها العارفة يخلط بين المعلومة والفكرة والرأي والتوهم ويصر على أنه الأكثر علمية!.

أما المبرر الآخر لتلك التوصيفات الإيجابية التي أطلقناها على هذه القراءة فسنجده في ماحرص الناقد على التمهيد به لقراءته الخاصة ونستعيد مقاطع منه لأنه يذكرنا بتلك البدهيات العامة التي منها انطلقنا وإليها نعود هنا.

فإذا كان الناقد قد تناسى البدهيات وبنى على التوهمات، فإن الغذامي يقول في مقدمة قراءته "... ولذا فإن الرواية فن مرتبط عضوياً وفنياً بمبدأ الحرية واللانموذج. وكل محاولة لنمذجة هذا الفن هي خضوع لشروط الذهن الثقافي التقليدي الذي هو ذهن معياري لا يعرف القصيدة إلاّ حينما تكون موزونة مقفاة، ولا يعرف المسرحية إلاّ حينما تكون مسكوبة بوحداتها الثلاث، ولذا يطلب من الرواية أن تكون مثل تلك التي قرأ قبل عام وتلك التي سهر معها بدموعه قبل عشرين عاماً، أو وتلك التي أسرته منذ أن قرأها وهو صغير وما يزال يتذكر أحداثها وحواراتها وانتحار البطل على الجسر في لحظة حزينة![٤٤].

وعن علمية المعيار التقليدي السائد يضيف: "هذا معيار له صفة الرسوخ من دون صفات العلمية، وله صفة القناعة من دون صفات الإقناع"![٤٥]. أما عن وجاهة محاولة فرض المعايير على الكتاب المبدعين فيقول: ".. ولو قبل المبدعون بشروط هذه المعيارية الذهنية لما تقدم الفن الروائي ولما تنوع ولاستحال وصف رواية رسول حمزاتوف (بلدي..) أو روايات «الواقعية السحرية» أو حتى رواية «الشارة القرمزية» لهوثرن، وظل ديكنز وبلزاك هما الروائيين دون جيمس جويس الذي لا يصدق عليه أي معيار ذهني سابق[٤٦].

ولعله لا يخفى أن هذه المقاطع يمكن استثمارها بفعالية عالية للمزيد من عمليات الكشف عما في قراءة الناقد من مصادرات وأحكام مثيرة للدهشة حقاً لكننا لانريد أن «نستثمرها» من هذا المنظور الضيق. نستعيدها فقط لأنها تضعنا مجدداً أمام وعي وخطاب نقديين، وبالمعنيين الاصطلاحي والفلسفي لكلمة «نقدي»، يذكرنا بتلك البدهيات التي كان ولا يزال كبار النقاد يلحون عليها مثلما رأينا عند ديلتاي وكروتشه وياوس وباختين

وبالإمكان الإشارة إلى عشرات الأسماء والأعمال الأخرى في هذا السياق.

يستعيدها ويعمقها الغذامي هنا لا من أجل أن يثبت لنا أن قراءته هي القرآءة النقدية المعرفية المثلى، ولا من أجل إيهامنا بأن المغامرة الروائية التي يقرأ ويحلل هي النموذج الإبداعي الأكمل والأجمل، وإنما ليحرر قراءته الخاصة لهذا المنجز الروائي الخاص من سطوة المعايير والأحكام المعيارية التي تعيدها وتكررها وتبررها الذهنيات التقليدية، بمجرد أن تتورط في قراءة قصيدة أو مسرحية أو رواية لا تتطابق مع ماثبت و «تواتر» لديها من أشكال وقيم وأساليب!.

* * *

لا غرابة أن تتعدد أشكال ووظائف الذهنية المعيارية التقليدية لنجدها حاضرة في مجال النقد، كما في غيره من مجالات اشتغال وتداول الخطاب الثقافي في عمومه وشموله. ولا غرابة كذلك في أن يبدو خطابها متواتراً قلقاً وحدياً ومعادياً لحرية التفكير والتخيل والقول والكتابة لأن الحرية كلها خطر عليها وبالتالي فلا بد من المجاهدة لحصارها باسم العلم اليقيني والأدب الحق والخلق النزيه. لا بد من ذلك، ولو على سبيل المحاولة، لأن لعبة الكتابة كمغامرة خلاقة ستبدو دائماً لها كلعبة خداعة، ماكرة، مراوغة، و «خطيرة».. ولعلها حقاً كذلك، وإن منظور آخر، من منظور إيجابي تماماً هذه المرة!. الغريب كل الغرابة أن تتسلل آثار هذه الذهنية إلى قراءة ناقد حداثي ومنظر للحداثة النقدية مثل الأستاذ المسدي فتصدر عنه تلك الأحكام الغريبة عن النقد، كما نعرفه اليوم!

وإذا كنا قد أنجزنا بعض المقاربات المتواضعة لبعض كتاباتنا الروائية، ومنها تحديداً «كتابة الحرية في شقة الحرية»(٤٧)، فما ذلك إلاّ لأن هذه المغامرة الطموحة والواعدة تستهوينا أكثر من غيرها، ومهما كانت جوانب القصور فيها.

وحينما نحاول الحوار معها، كما فعلنا في مقاربتنا «أثر الحوارية في الكتابة الروائية المحلية»(٤٨)، فما ذلك إلاّ للاحتفال بالمغامرة والحوار الجدي معها والإغواء بها والحث عليها وإليها حتى لا تهيمن التصورات والرؤى والأساليب والأشكال اللاحوارية، خصوصاً في مجال الإبداع الجمالي والنقدي الذي إما أن يكون مغامرة حرة وخلاقة أو لايكون.

هذا الاحتفال الحواري لا يعني بالضرورة أن التجربة الروائية عندنا قد وصلت إلى المستوى الذي وصلته التجارب الروائية في فضاءات عربية أخرى، وهي محدودة على أية

حال[٤٩]. فقد تكون مظاهر النقص فيها بقدر مظاهر الاكتمال والنضج كما نلح عليه في كل دراساتنا، وقد تكون الإشكاليات التي لا تزال تعترض سبيل المغامرة الروائية أكثر من تلك التي يحاول الكتاب تسميتها وبلورتها وتعميق الإحساس والوعي بها في كتاباتهم الروائية وغيرها مثلما ألمحنا إليه في دراسة خاصة بهذا الموضوع عنوانها «الرواية المحلية وإشكالية الخطاب الحواري»[٥٠].

نذكر بكل هذا لنؤكد على أنه من تمام حق الناقد، أي ناقد، أن يُقارب هذه القضايا والمغامرات كما يرى ويريد، لكن أي مقاربة نقدية ستفقد مشروعيتها المعرفية، وربما الأخلاقية، بمجرد أن تتحول إلى تحقيقات ومساءلات ومحاكمات سلطوية ووثوقية ومتعالية. ستفقد مشروعيتها لأنها تصبح جزءاً من الإشكاليات المعرفية والفكرية والحضارية «الحقيقية» التي لابد من مجابهتها وخلخلتها وتفكيكها والعمل على تجاوزها لتتصل المغامرة الحرة الخلاقة وليتسع مجال الحوار معها وحولها ويتصل حراً وخلاقاً قدر الممكن والمستطاع.

نعي جيداً أننا لم نكن حواريين بما يكفي مع قراءة تحول مفهوم الجنس الأدبي إلى معيار جامد وقانون ثابت وميزان صارم لا يرحم!. لكن من حقنا أن نزعم أننا كنا وسنظل حواريين مع أي كتابة معرفية أو إبداعية تتجه ضد الجنس أو التجنيس بهذا المفهوم الضيق والمنغلق والمغلوط.. ولعل هذا يكفي.

- لعله لا يكفي؟!
- لعله.. لكن لننصت الآن إلى صوت آخر:

«أما عن «منظر الأدب» فهو خاسر مسبقاً، إذ بم سيجيب على أسئلة قاصمة من نوع «هل توجد الأجناس؟ وإن وجدت فما نوع وجودها؟!»

- صوت من هذا؟
- إنه صوت جان ماري شافر أحد أهم المشتغلين في نظرية الأجناس الأدبية اليوم، وستجد كلامه هذا في الصفحة ١٣٢ من كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» الذي سنحيل إليه أكثر من مرة في الفقرة التالية من هذه المقاربة.
- إنه يدين نفسه إذن قبل غيره!
- لا.. إنه يطرح إشكالية فلسفية كانت وستظل قائمة ومفتوحة لكل اجتهاد، إنه صوت حواري بامتياز.

إحالات وهوامش

١- نشرت هذه الدراسة في مجلة «البحرين الثقافية» بعد صدور الرواية بفترة وجيزة، ونشـرت مـرة أخـرى منذ أشـهـر في الملف الدوري الذي يصـدر عن نادي الطائف الأدبي بعنوان «أسـواق عكاظ»، العـدد ٢٢/٢٣ - ١٤١٧هـ-١٩٩٧م (ص ص ٧٩-٨٨)، وسنحيل إلى هذا المصدر فحسب ولذا نوثقه.

٢- نقصد بالحوارية هنا المعنى العام للكلمة إذ تدل على تفهم واحترام وجهات النظر المختلفة والاعتراف بما لها وفيها من المشروعية إذ تعبر عن ذاتها بأي صيغة وفي أي مجال.

٣- انظر للمسدي كتابه القيم «النقد والحداثة» دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣م.

٤- لا نقول هذا الكلام على سبيل المجاز الساخر لأننا نرجو فعلاً من المسدي وغيره ألاّ يتورط في مجال لا نعرف أنه انشغل به واشتغل فيه كمختص خلال مسيرته العلمية والنقدية الماضيـة. وكتابتـه عن الأيام لطه حسين في الكتـاب المشار إليـه أعلاه لا تكفي لاعتباره ناقد سرديات أو ناقد رواية.

٥- من تابع القراءات التي نشرت عن هذه الرواية في أكثر من مجلة وجريدة محلية وعربية يدرك أن كثيرين من الأدباء والنقاد أعربوا عن مواقف مختلفة ومتعارضة بشأنها مما يدل على أنها ليست من التميز بحيث تشيد بها الأغلبية كما يحدث في حالات قليلة جداً.

٦- I acques Bouveresse, Philosophies Entretiens, Mande, Paris, Lad-ecouvertc, 1984, P. 75..

٧- هذه البدهية لا تقتصر على مجال الأدب والنقد لأن النظريات في مختلف العلوم الإنسانية تعرف نفس المصير، أما في المجال العلمي فإن جل النظريات الماضية لم يعد لها قيمة تذكر إلاّ في سياق تاريخ العلم.

٨- نقصد هنا الإنجاز الإبداعي المتميز الذي ما أن يتداول حتى يولد تحولاً كبيراً أو جزئياً في دائرة الجنس الأدبي الذي يتحرك فيه ليتحول إلى تيار أو حركة أو مدرسة أو اتجاه عام.

٩- "نظرية الأجناس الأدبية" بأقلام: كارل فييتور، روبرت شولس وولف ديتر ستمبل، هانس روبرت ياوس، جان ماري شافر. تعريب: عبدالعزيز شبيل. مراجعة حمادي صمود. جدة، النادي الأدبي الثقافي بجدة. الطبعة الأولى ١٤١٥هـ/١٩٩٤م. ص٣٨ (وسنحيل بخصوص نظرية الأجناس إلى هذا الكتاب وحده لأنه يشمل مجموعة دراسات معمقة لمختصين كبار في الموضوع ولأنه متاح أمام القراء غير المختصين، ثم لأنه ترجم في تونس من قبل أستاذ تونسي وروجع من قبل آخر مثله ويفترض أنه بين يدي المسدي لحرص النادي الأدبي في جدة على التواصل معه ومع أمثاله من الباحثين).

١٠- نظرية الأجناس.. ص ص ٣٥/٣٦.

١١- نظرية الأجناس.. ص ٣٦.

١٢- نظرية الأجناس.. ص ٥٠.

١٣- نظرية الأجناس.. ص ٥١.

١٤- نظرية الأجناس.. ص ٥١.

١٥- نظرية الأجناس.. ص ٥٤.

١٦- نظرية الأجناس.. ص ٥٥.

١٧- نظرية الأجناس.. ص ٦٣ (الفقرة الأخيرة من الاستشهاد ليست لـ (ياوس وإنما يتفق معها ولذا يستشهد بها ليعززها ويقيم بها وجهة نظره).

١٨- نظرية الأجناس.. ص٧١. وتكتسب آراء ياوس هنا أهمية بحجم أهميته كأحد مؤسسي نظرية التلقي التي تشكل اليوم إحدى النظريات النقدية مابعد البنيوية. وإن كان تشكلها بدأ في زمن هيمنة البنيوية كما نعلم.

١٩- انظر: الخطاب الروائي : ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم محمد برادة، خاصة المقدمة، ص ص ٣ - ١٠ ونكتفي بهذه الإحالة لأننا كثيراً ما عرضنا وبتفصيل أكثر لأطروحات باختين في مقارباتنا المُشار إليها في الفقرات (٤٧ -٥٠) من هذه الإحالات .

٢٠- الشعرية العربية: جمال الدين بنشيخ، ترجمة، الدار البيضاء، دار توبقال.١٩٩٥م.

٢١- الشعرية العربية، ص١٥٧.

٢٢- لا شك أن البحث في قضية الأجناس الأدبية في سياق الأدب العربي لا يزال في بداياته رغم جهود شكري عياد وحمادي صمود وغيرهم ممن لا يتسع المجال لذكره ولا لذكر تلك الجهود المعروفة لمن يقرأ ويتابع البحث في هذا المجال.

٢٣- "سوق عكاظ"، ص٨٧ (من هنا فلاحقاً سأشير إلى المصدر بـ «عكاظ» فقط للاختصار).

٢٤- صرح بهذا الرأي في تعليقه العنيف على ورقة قدمها الناقد التونسي المتميز (في مجال الشعر تحديداً) محمد لطفي اليوسفي، وذلك في «أبو ظبي» حيث عقدت الدورة النقدية التي تنظمها «مؤسسة جائزة سعود البابطين للشعر العربي» (الدورة الرابعة ١٩٩٦م) وقد نشر المسدي مقالة بنفس المعنى في ملحق «الرياض» الثقافي ورد عليه اليوسفي، دون أن يسميه، بمقال نشره في نفس الجريدة ولأهميته الخاصة نوثقة: انظر «الرياض» الخميس ١١ ذو القعدة، ١٤١٧هـ، ص٣١.

٢٥- لا شك أن النقد الحديث ينبذ المعيارية أياً كان مبررها، لكن كشف مظاهر القوة وجوانب الضعف في أي مغامرة روائية يظل وجيهاً ومجدياً خصوصاً إذ تتحدث عن مغامرات روائية لم تمتلك بعد شروطها وأدواتها الإبداعية. أما عن رفض المضمون الإيديولوجي لرواية ما أو لمجموعة روايات فقد مارسناه في قراءة لنا عنه بعنوان «وطننا في نصوص بعض الروائيين العرب». ويبدو أنها لاقت رواجاً طيباً في عموم منطقة الخليج، حيث تصورها بعض الخطابات بطريقة كاريكاتورية مسطحة وعدائية.

٢٦- عكاظ.. ص٨٧

٢٧- عكاظ.. ص٨٧

٢٨- عكاظ.. ص٨٦

٢٩- عكاظ.. ص٧٩

٣٠- عكاظ.. ص ٧٩

٣١- بإمكاني أن أصور عشرات الأغلفة الدالة على ما أشير إليه هنا، لكنها عملية غثة وساذجة لا تستحق العناء.

٣٢- عكاظ.. ص٨٠

٣٣- عكاظ.. ص٨٠
٣٤- لن نلجأ إلى تصوير الأغلفة، فقط أشير إلى أن آخر ما اطلعت عليه من الروايات الفرنسية الصادرة حديثاً تأتي الفقرة على الغلاف الأخير من آخر فقرة في المتن (الرواية بعنواني Studio وكاتبها هو الأديب والناقد الشهير ڤيليب سولر!).
٣٥- عكاظ.. ص٨٢
٣٦- يركز الناقد فقط على «المخرج» و «الممثلين» وكأن الإشكالية ليست مطروحة إلاّ في هذا المجال!.
٣٧- عكاظ.. ص٨٢
٣٨- يتـضح تمامـاً هنا أن الناقـد يدين لعبـة الأقنعـة والكتـاب ولا يُدين الشـروط والوضعيات التي أفرزتها منذ «حديث عيسى بن هشام» إلى اليوم!
٣٩- عكاظ.. ص٨٤
٤٠- عكاظ.. ص٨٤
٤١- عكاظ.. ص٨٥
٤٢- أُلقيت الدراسـة في إطار "ملتقى السرد القـصصي والروائي في المملكة العربية السعودية". الذي نظمه نادي الطائف الأدبي في ١٠/١١ جمادى الآخرة ١٤١٧هـ. وجمعت المشاركات في ملف خاص وزع على المشاركين ولم تطبع أو تصدر بعد بشكل نهائي، ولذا نُشير إلى المصدر هكذا: "ملتقى السرديات.." (لاحقـاً نشـرت الدراسـة في جـريدة «الرياض»، ملحق الخـمـيس الثـقـافي، ولابد أن المسـدي اطلع عليها لأنه ممن يكتب باستمرار «مساء لاته» في هذا الملحق.
٤٣- لا شك أن ناقداً روائياً من النمط الأكاديمي المنغلق سيرفض أصـلاً وابتداءً أن تعامل «المعلومة» هنا بوصفها «شخصية سردية» لأن لهذا المفهوم دلالة محدودة بالشخوص «الإنسانية».
٤٤- ملتقى السرديات.. ص٤
٤٥- ملتقى السرديات.. ص٤
٤٦- ملتقى السرديات.. ص٤
٤٧- "النص الجديد"، ع ٣/٤ ، ذو الحجة ١٤١٥هـ (مايو ١٩٩٥م) ص ص ٢٦-٥٣.

٤٨- ملتقى السرديات، الدراسة الثانية (وقد تمت مراجعة الدراسة وتنقيحها وتوثيقها وأرسلت للنشر المحكم).

٤٩- باستثناء مصر وبلاد الشام وبعض بلدان المغرب، لا زالت الرواية في جل أقطار العالم العربي في مرحلة البدايات أو المغامرات الأولى وإن كان التحول إليها ظاهرة أدبية وفكرية وحضارية لافتة للانتباه.

٥٠- أُلقيت هذه الدراسة في الجنادرية، ونُشرت كاملة في «قوافل، السنة الرابعة، م٤، العدد السابع، ربيع الثاني ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، (ص ص ٣٧-٨٠).

اهتمام مبكر بظاهرة تداخل الأجناس

* عبدالمنعم عواد يوسف

تنبهت إلى هذه الظاهرة الأدبية منذ زمن بعيد، وكان من أوائل ماجذب انتباهي إليها مالمسته في قصيدة للشاعر المخضرم «الحطيئة» حيث اكتشفت أن عناصر القصة القصيرة متوفرة في هذه القصيدة.

فمن يقرأ قصيدة الحطيئة هذه والتي مطلعها:

وطاوى ثلاث عاصب البطن مُرملِ

ببيداء لم يعرف بها ساكن رسماً

يجد أن الشاعر من خلال السرد المتواتر يقدم حدثاً متكاملاً، مصوراً المكان والزمان والشخوص وما وقع لهم ومنهم تصويراً دقيقاً، بما في ذلك المأزق النفسي الذي وجدوا أنفسهم فيه، وهو ما يتفق مع ما اصطلح عليه في مفهوم القصة القصيرة التقليدي بـ «العقدة» إلى أن تصل القصيدة إلى الحل الذي تهدأ عنده النفوس أو ما اصطلح على

تسميته بـ «لحظة التنوير» ومن ثم تكون النهاية السعيدة لهذه القصة القصيرة المكتملة العناصر التي قدمها «الحطيئة» من خلال هذه القصيدة النادرة.

فشخوص القصة: هذا البدوي الجائع منذ ليال ثلاث، والذي عصب بطنه حتى لا يشعر بآلام الجوع، والذي يبدو أنه من شدة معاناته من الناس جافاهم وآثر البعد عنهم واجداً نعيمه في هذا الانفراد مع ماهو عليه من شقاء.

وبقية شخوص القصة زوجه العجوز، وابناؤه الذين بدوا أشباحاً من شدة الجوع، والذين يلوحون للناظر وكأنهم من صغار الماشية، ويصفهم الحطيئة بأنهم حفاة عراة لم يذوقوا في حياتهم الخبز الذي نضج على النار، كما أنهم لم يطعموا القمح في حياتهم، ثم أخيراً هذا الضيف الذي أقبل عليهم في الظلام من حيث لا يتوقعون.

ويصور الشاعر مكان الأحداث بأنه قطعة خالية من الصحراء لم يسكنها قوم من قبل، وفي شعب من شعابها تستقر هذه الأسرة البائسة، وإذا كان هذا مكان الأحداث، فإن زمانها كان الليل المظلم.

ثم يبدأ الشاعر في سرد الأحداث: فالبدوي البائس يرى شبحاً قادماً وسط الظلام، فيصيبه الروع، ولكنه حتى يتبين حقيقته ويعرف أنه مجرد ضيف، يهتم باستقباله ويشمر عن ساعد الجد.

ويتساءل البدوي بينه وبين نفسه قائلاً: ماهذا ياربّاه؟ أقبل عليّ ضيف وليس عندي من القرى ما أقدمه له؟ سألتك بحقك ألاّ تحرمه مذاق اللحم هذه الليلة.

وهنا يتقدم منه ولده حين رآه في حيرته تلك عارضاً عليه أن يذبحه حتى يهيئ لضيفه الطعام، ويحذره من الاعتذار بالفقر والعوز، فقد يظن الضيف أنهم يملكون المال ولكنهم يبخلون به، ومن ثم يوسعهم ذماً لدى العرب، متهماً إياهم بأنهم لا يكرمون الضيف. ويتردد البدوي، ثم يحجم قليلاً عن ذبح ابنه، ولكنه وإن لم يذبحه فقد هم بذلك.

وهكذا، يصور الشاعر الصراع النفسي الذي وقع فيه البدوي، وبينما هو تحت وطأة هذا الصراع، لاح عن بُعد قطيع من البقر الوحشي يسير في نظام بديع خلف قائده، أي الوعل الذي يتقدم المجموعة، كانت الأبقار الوحشية عطاشاً تتقدم نحو الماء، فانساب البدوي نحوها في خفة وهو أكثر ظمأً إلى دمها منها إلى الماء. فانتظر عليها حتى ارتوت، ثم صوّب نحوها أحد سهامه فأصاب إحداها؛ بقرة سمينة مكتنزة الشحم، ذات طبقات من

اللحم، فجرّها سعيداً نحو قومه الذين تضاعفت سعادتهم حين رأوا الدماء تسيل من جرحها.

وهكذا وجدنا كيف صور الشاعر «العقدة» وكيف عبر عن «لحظة التنوير» بهذا الحل السعيد لمأزقه النفسي. وينهي الحطيئة قصته نهاية سعيدة، فالأسرة قامت بواجب الضيافة على الوجه الأكمل دون أن تغرم شيئاً، بل على العكس لقد كسبت الحمد والثناء، وهكذا قضى البدوي ليلته، وهو يشعر من فرط السعادة بأنه أب للضيف، كما كان ذلك نفسه شعور الأم:

وباتوا كراماً قد قضوا حق ضيفهم
وما غرموا غرماً، وقد غنموا غنماً
وبات أبوهم أبوهم من بشاشته أباً
لضيفهمو، والأم من بشرها أماً

وهكذا وجدنا أن عناصر القصة القصيرة بما فيها الحوار القصير متحققة في هذه القصيدة، مما يؤكد حقيقة تداخل الأجناس الأدبية في تراثنا العربي القديم، ومن يقرأ المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة وغيرها سيجد صنوفاً عديدة من هذا التداخل بين الأجناس.

وإذا كانت هذه الظاهرة قد استرعت انتباهي - مبكراً- من خلال قراءاتي التراثية المختلفة، فإن الأمر قد تعدى ذلك إلى أدبنا الحديث، فقد وجدت في كثير من أعمال محمد عبدالحليم عبدالله الروائية كثيراً من المقطوعات التي تكاد تكون قصائد نثر مبثوثة خلال سطور رواياته، وإن كان يغلب عليها الطابع الرومانسي، انسجاماً مع طبيعة روايات هذا الكاتب.

وأذكر أنني في الخمسينات قد نشرت في مجلة «الشهر» التي كان يصدرها سعد الدين وهبة في القاهرة، مقالاً موجزاً عن هذه الظاهرة - أعني تداخل الأجناس الأدبية - متتبعاً الإبداع الشعري عند نجيب محفوظ من خلال سطور أحد أجزاء ثلاثيته المشهورة، وهي رواية «قصر الشوق» التي اكتشفت فيها أكثر من مقطوعة شعرية، بعضها يتحقق فيه الإيقاع العروضي، لا مجرد الشعرية النثرية، وقد تتبعت الظاهرة في أعمال روائينا العالمي فيما بعد، فكتبت بحثاً طويلاً بعنوان: «نجيب محفوظ شاعراً» يستطيع القارئ أن يطلع

عليه كاملاً في أحد أعداد مجلة «الحرس الوطني »التي صدرت مؤخراً.

وقد ألحقت بهذا البحث مجموعة من المقطوعات الشعرية مختارة من روايات الكاتب المختلفة.

ومن يقرأ رواية نجيب محفوظ الأخيرة التي أطلق عليها «أصداء السيرة الذاتية» فسوف يكتشف أن فصولها القصيرة ماهي إلاّ عدد من قصائد النثر البالغة العذوبة.

وليس كاتبنا الكبير بدعاً في ذلك، فقد سبقه إلى كتابة مثل هذا الإبداع كاتب من أبناء جيله، خسرته حياتنا الأدبية حين توقف عن الإبداع في سن مبكرة هو الروائي المصري عادل كامل، الذي كتب - بادئاً مع نجيب محفوظ- روايتيه الرائعتين: «ملك من شعاع» و «مليم الأكبر».

في روايته المبكرة: «ملك من شعاع» التي تدور حول «إخناتون» - الفرعون الموحد- تتحول صفحات كاملة إلى قطع شعرية رائعة المذاق، وخاصة تلك التي يخاطب فيها إلهه الأوحد «آتون».

ورغم كل ذلك، فإن أحداً لم يصنع صنيع الكاتب المصري «إداور الخراط» الذي عمد إلى عدد من رواياته مثل «راما والتنين» و «ترابها زعفران» واستخلص منها عدداً كبيراً من المقطوعات ذات الطابع الشعري، ونشرها إلى جانب عدد آخر من قصائده التي كتبها في أول حياته الأدبية في كتاب صدر منذ شهور في سلسلة «أصوات أدبية» التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة على اعتبار أنه ديوان شعري ينشره باعتباره: شاعراً.

وقد أطلق إداور الخراط على ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية مسمًّى «الأدب عبر النوعية» وهو ترجمة لما ألفه الأدباء الغربيون على هذه الظاهرة، ورأى أن هذا المسمى الذي أطلقه «الخراط» عليها لا يتمشى مع طبيعة لغتنا العربية الجميلة، وطرائق الاشتقاق فيها، والأمر الذي لا شك فيه أن مصطلح «تداخل الأجناس الأدبية» هو الأنسب للغتنا، والأوفق في كل الأحوال.

* * *

قصيرة الحطيئة

وطاوى ثلاث عــاصب البطن مــرمل
ببـيـداء لم يعـرف بـهـا سـاكن رسـمـاً
أخي جـفـوة فـيـه من الإنس وحـشـةٌ
يرى البـؤس فـيـهـا من جـهـامـتـه نعـمـا
وأفــرد في شــعب عــجـوزا إزاءهـا
ثلاثة أشـبـاح تخـالـهـمـو بـهـمـا
حـفـاة عـراة مـا اغـتـذوا خـبـز ملة
ولا عـرفـوا للبـر مـذ خلقـوا طعـمـاً
رأى شـبـحـاً وسط الظلام فـراعـه
فلمـا رأى ضـيـفـاً تشـمـر واهـتـمـا
وقــال: هـيـا ربّاه، ضـيـف ولا قــرى
بحـقك لا تحـرمـه تالليلة اللحـمـا
فــقــال ابنه لما رآه بحـيــرة
أيا أبتي اذبحني ويسـر له طعــمـا
ولا تعـتـذر بالعـدم، علَّ الذي طرا
يظن لنا مــالاً فــيـوسـعنا ذمـا
فــدوّى قليــلاً، ثم أحـجـم برهـة
وإن هـو لم يذبح فـتـاه فـقـدهـمـا
وبينا همـا عنّت على البـعـد عـانة
قد انتظمت من خلف مسـحلهـا نظمـا
عطاشـا تريد الماء فـانسـاب نحـوهـا
على أنه منهـا إلى دمـهـا أظمـا

فـــأنظرهـا حــــتى تروق عطاشــــهـــا
فــأرسل فـيــهـا من كنانتــه ســهـمــا
فـخــرت نحــوص ذات كـبش ســمـينة
قـد اكـتنزت شـحـمـا وقـد طبـقت لحـمـا
فــيـا بشــره إذ جــرهـا نحــو قــومــه
ويا بشـــرهـم إذ رأوا كلمــــهـــا يدمي
وباتوا كـرامـاً قـد قـضـوا حق ضـيفـهم
ومـا غـرمـوا غـرمـاً، وقـد غنمـوا غنمـا
وبات أبوهـم من بشــــاشـــتـــه أبـاً
لضــيـفـهـمـو، والأم من بشـرهـا أمـا

الأجناس الأدبية
بين الدينامية الفنية واللعبة الفوضوية

* فهد العطيوي

عـرفت الأجناس الأدبية بأكثر من تسمـيـة منـها الأنواع الأدبيـة، أو الأصناف الأدبيـة، أو الأدب عبـر النوعية وغيـرها. وقـد اهتم بدراسـة الأجناس الأدبية بـعض النقـاد اليـونان وتبعهم نقاد العصـور الكلاسيكيـة، حيث جعلوها أسـاسـاً للتقويم الأدبي، وكـان أرسطو ينظر إلى هذه الأجناس على أنـها كائنات حية عضـوية تنمو حتى إذا بلغت حد الكمـال اسـتقرت، وتوقف نموها.

وقد استـجدت منذ أن قنن أرسطو لبعض الأجناس الأدبية في كتابه «فن الشعر» أنواع تدمج أكثر من جنس في عمل أدبي واحد، وفي العقـود الأخيـرة فوجئنا بـأن عدداً كبيراً من الكتـاب الناثرين يتـجهون إلى الأجواء الشعرية في كتـاباتهم الإبداعية، كما اتجه كثير من الشـعراء إلى النثرية، حتى شكل ذلك ظاهرة تحتـاج إلى وقفة وتساؤلات عديدة .وقد حـاولت

من خلال هذا التحقيق استضافة عدد من الكتاب والنقاد في عالمنا العربي لمعرفة متى يكون التداخل دينامية فنية، ومتى يتحول إلى لعبة فوضوية؟

معايير التداخل

كان أول المتحدثين الأستاذ إداور الخراط حيث قال: السؤال يجيب على نفسه بنفسه، بمعنى أن الموهبة الحقة هي التي تُحدد، وليس ثمة وصفة مسبقة، وليس ثمة قانون جاهز موضوع سلفاً يُحدد أيضاً ماذا على الفنان أن يفعل وماذا عليه أن يتحاشى. ولكن مع ذلك، فهذه الشُبَه التي تحوم حول صياغة تداخل الأجناس الأدبية التي تهدف إلى وصمها منذ البداية بأنها سوف تفضي إلى التفلت أو الانسياب أو الفوضى.

ففي واقع الأمر، أتصور أن هناك معايير خفية، ولكنها عامة جداً وليست مفروضة، أو ليست مقحمة على العمل الأدبي، مثال ذلك، أن القصة مهما تداخلت فيها عناصر الشعر والتشكيل الذي ينتمي إلى الفنون التشكيلية أو إلى النحت أو إلى الإيقاع الذي يمكن أن ينتمى إلى الموسيقى كل ذلك يتحكم فيه إلى حد كبير، معيار غلبة السردية، والسردية ليست مجرد حكاية حدث، وإنما يمكن أن تكون درامية لحركة الأفكار أو الأحاسيس أو بقوة اللغة نفسها، هذا مثال يوضح أن هناك في النهاية معايير ولكنها من العمومية والاتساع والمرونة بحيث لا يمكن، كما قلت منذ البداية، أن نضع وصفة أو قانون مسبق ومقحم على إبداع الفنان.

في حين قال الدكتور أحمد كمال زكي، أستاذ النقد والأدب المقارن بجامعة عين شمس: إذا أردنا أن نفهم من الدينامية - بوجه عام - حركة العناصر التي تشكل النص الأدبي وتنميه، فإننا نضع أنفسنا في مجال النقد الأدبي دون ما حاجة إلى تحصيل آلياته وملاحقة ما تحاول أن تؤجله سميوطيقياته كحصيلة يعتمد عليها في التفسير أو التأويل.

أما إذا توجهنا بالدينامية إلى «هندسة» الأشكال التي يتنظم بها الأدب من حيث هو أنواع لِبِنىً لغوية تشترك في ثوابت عامة يصدع لها كل أديب مهما يكن ميدان تجلياته، فالأمر يختلف. إذ لا بُدَّ بالضرورة أن يفرض على كل مبدع - كاتب قصة مثلاً أو مسرحية

أو قصيدة بجانب ثوابت الأدب المقرّرة قوانينُ نوعيةٌ إضافة تحكم «الشكل» المناسب لطبيعة كل بنية أدبية، وذلك وفق مقتضيات قسمة «الأنواع» التي لفت الأنظار إليها أرسطو منذ زمن بعيد.

وبقدر ما كان لهذه الأنواع – التي يُطلق عليها أحياناً الأجناس Genres– من أهمية بلغت ذروتها لدى كلاسيي العالم وحاول الرومانسيون التقليل من شأنها وإنْ ميّزوا بين المنثور والمنظوم في قسمة ثابتة، فإن النظرية الأدبية الحديثة – في إطار متطلبات موقفها المعارض لأي تسلط أدائي في تنظيم التجربة الفنية – سمحت بطمس تلك الثنائية لإعطاء كل أديب الحرية الكاملة للتعبير عن معاناته بالطريقة التي تسمح له بإعادة تشكيل قوالب الأدب من جديد. وربما كانت التغيرات التي تعرضت لها قوالبُ الملحمة والرواية والقصيدة الغنائية من المشجعات على إلغاء الحدود بين الأنواع، وبخاصة أن الكلاسيكيين ومن قبل أرسطو وهوراس لم يضعوا – حقيقيةً– الخطوط الفاصلة تماماً بين الليريك والإبيك والدراما.

ومن المؤكد أن وراء ذلك الإلغاء كانت رغبة المبدع الحديث في إكساب إبداعه تلك الدينامية الفنية على غير «القصد» الذي يختص بكل نوع، فوجد اصطلاح مغاير يقابل القديم بِمُسمّى الكتابة وراء النوع أو إبداع النص متعدّد الخصائص، ويعمل على تدمير القوالب للصيغ الفنية بقوانينها التي دعمها فردنان برونتيير من بعد بوالو وهوراس وأرسطو، وزادها وضوحاً فنان Vincent في كتابه المرموق «نظرية الأنواع الأدبية». ومن الأسماء اللامعة التي انصرف أصحابها عن تلك النظرية إدوار الخراط بنتاج روائي جيد يخترق به قوانين الأنواع.

وكان قد سبقه – في أدبنا العربي– بعض الكتاب الذين تأثروا بإبداع الوجوديين للرواية النقيض Anti-Roman، وكانت هذه الرواية خطوة إيجابية بعد الجهد الذي غيّر من شكل القصة على أيدي جيمس جويس وفرجينيا وولف وناتالي ساروت، وحققوا نجاحاً. ولعل نتاج جبرا إبراهيم جبرا، ونجيب محفوظ يشهد على نجاحهم.

أما في العقود الأخيرة من القرن الحالي، فإن تدمير القصيدة العربية، بيتية كانت أو تفعيلية، بما يسمى زوراً قصيدة النثر لم يصادف قبولاً إلاّ عند قلة، الماغوط مثلاً وأنسى

الحاج. وهوى الباقون في فوضى تفتقد الموهبة وملكة الإحساس السليم، كما تفتقد المهارة التي بها تتخلّق القصيدة، وتميّزها داخل تشكيلاتها الخاصة التي -إن لم تفصح عن دلالاتها- تبدو عاجزة عن الإيحاء، ومن ثم يصعب تسميتها حتى بالنثر الموزون.

وإلى هنا نتوقف، وقد ظهر أن قد بيّنا أننا ضد مَنْ يداخل بين الأجناس أو الأنواع الأدبية، إذا غابت لديه آليات الأدبية الأصيلة الصادقة. وفي هذه الحال تصير كتابته لعبة فوضوية إلى أن يثبت أنه صار يمتلك السرّ الذي يهديه إلى خصائص الإبداع الدينامية، وأنه بتدميره صيغ الأنواع يضع البديل الذي يمكن أن نسميه، وإذا اكتملت عناصره، بالشعر الحدّ، علماً بأن لمحمول القصيدة عندنا خصائص لا يمتلكها أي منثور!!.

ويرى الدكتور شكري عياد، أستاذ أدب النقد بجامعة القاهرة، أن الفن صناعة وخبرة، ولا يمكن أن يكون اقتحاماً، فالكاتب الذي يلعب بقواعد الفن هو ذلك الذي يملك قواعد الفن، بمعنى أنه يتمثلها كل التمثيل ويعرف نماذج لا حصر لها في كل نوع أدبي، وبهذا يكون قادراً على التصرف فيها. أما الذين يسعون إلى الحداثة وأن الحداثة أصبحت تنكر الأنواع الأدبية ويأخذون في الكتابة على غير أساس من الدربة والدراسة في الفن فهؤلاء لا ينتجون إلاّ فناً رديئاً من القواعد المعروفة أو من الحقائق المعروفة. فمثلاً، في الفن التشكيلي «بسياكو» أتقن التصوير الكلاسيكي إتقاناً كاملاً وهو ابن خمسة عشر عاماً، وكل تجديد أقدم عليه بعد ذلك، أقدم عليه وهو على معرفة تامة بكل مداخل الفن ومخارجه. وهذا المثال ينطبق على كل الأنواع الأدبية والفنية.

التهجين والإبداع الجديد

أما الناقد الدكتور صلاح فضل فقال: نلاحظ أنه في بعض فترات تاريخ الأدب تكون طريقة مزج الأجناس الأدبية هي الوسيلة المثلى لتوليد أشكال جديدة على سبيل التهجين تحمل بعض الخصائص النوعية المميزة للأنواع الموظفة لتشكيل نمطٍ إبداعي جديد، كما نلاحظ من ناحية أخرى أن بعض الأجناس الأدبية تتحول مستغنية عن شيء من خواصها اللازمة لتكتسب طوابع مخالفة لما كانت عليه.

القصـة، مـثـلاً، كانت في بداياتهـا منظومـة كي تكتسب درجـة عالية من الفنيـة أو لنقل الشعرية ثم لم تلبث أن استغنت عن النص وارتبطت بالنثر مع بداية عصر الرواية الجديد. والمسرح كذلك كان شعرياً وابتداء من الحركة الرومانتيكية أخذ ينزل إلى مستوى النثر حتى عثر الكتاب الواقعيون على الصيغة المثلى له، في محاكاته للغة الحياة ولهجاتها المختلفة. وكان هذا الانفصال بين الشعر والنثر وسيلة تطور جوهرية لإكساب فنون المحاكاة وهي القصة والمسرح على حسب العبارة العرقية مستوى عالياً من الحيوية والديناميكية التعبيرية والمشاكلة للواقع لتمثيل خواصه الدقيقة.

لكن ما يحدث لدينا في الأدب العربي في هذه الآونة يتخذ طريقاً مضاداً لهذا التيار، لأنه ينحو إلى نوعٍ من قلب الموازين التي أخذت تستقر طيلة القرن العشرين، حيث تجنح بعض الكتابات القصصية الطليعية إلى توظيف تقنيات التعبير الشعري المجازية والرمزية، وحشد مستوى رفيع من الكثافة التعبيرية فيما يطلق عليه الآن النص عبر النوعية الذي يتراوح بين القصة والقصيدة، كما نجد الشعراء بدورهم يهجرون الإيقاع بشكل شبه تام لينخرطوا كلية في كتابة قصيدة النثر.

وفي تقديري أن هذه الكتابات مادامت تدور في منطقة التجريب الإبداعي ويقوم بها أدباء قادرون على استيفاء الأنماط الأدبية المستقرة وتحقيق شروطها الإبداعية ولكنهم يطمحون إلى محاولة اعتصار مزيد من الإمكانات الفنية في أدوات التعبير، مادامت تدور في هذا النطاق فهي حركة خلاقة تتسم بالديناميكية ويمكن أن تسفر عن إنجازات جمالية تثري خارطة الإبداع العربي. لكنها عندما تصبح وسيلة هروب يقترفها أدباء الصف الثاني من متوسطي المواهب نتيجة لعجزهم عن الوصول بالخواص المميزة للأجناس الأدبية إلى ذروة إمكاناتها وتنمية طاقاتها، فيلجئون إلى الخلط بين الأجناس عن ضعف وعدم بصيرة، فإنها لا يمكن أن تؤدي إلى توليد أشكال جديدة من الإبداع.

على أن هناك مسألة أخرى، ينبغي أن نأخذها في اعتبارنا وتتلخص في أمرين:

الأول، أن سرعة إيقاع التحولات الداخلية للأجناس الأدبية لدينا تؤدي إلى نوع من الارتباك لدى المتلقي، ويكفي أن نتذكر مثلاً، أن الشعر العربي خلال هذا القرن العشرين قد

مر بأربع ثورات كبرى هي: الثورة الإحيائية في العقود الأولى من القرن، والرومانسية في السنوات التي تلتها حتى الخمسينيات، وقصيدة التفعيلة وحركة الشعر الحر في الربع الثالث من هذا القرن، ثم قصيدة النثر في العقدين الأخيرين. ولم يكد يستقر النموذج لدى جيل واحد من المبدعين أو من المتلقين حتى يعطي الفرصة للذائقة أن تتدرب على الأنماط وتستوعبها وتصل فيها إلى درجة الإشباع الجمالي.

أما الأمر الثاني، فهو أن مسار تطور السرد على وجه التحديد لا يتمثل في عودته إلى الشعر، بل يتمثل – في تقديري– في تكيفه مع وسائط التواصل الجديدة عبر تقنيات الصورة في السينما والتلفزيون والكمبيوتر. وهذه هي الدروب المستقبلية لتطور الفنون السردية والارتداد بها إلى الغنائية الشعرية البدائية مضاد لحركة التاريخ الأدبي.

ومن هنا، نفهم سر كثير من المشكلات التي يعانيها الإبداع فيما يتصل بعلاقته بالجمهور والمتلقي.

الكتابة عبر النوعية:

ويقول الروائي خيري شلبي، تتحول الأجناس الأدبية إلى لعبة فوضوية في مرحلة البعد الاجتماعي الحاد مثلما يحدث الآن في المنطقة العربية وعلى رأسها مصر وسوريا والمغرب العربي. هذه الفوضى التي تضرب أطنابها في أرجاء الإبداع العربي شاملة حقول القصة والرواية والقصيدة والمسرحية واللوحة، بل والموسيقى. إنما تتم باسم الحداثة، وهذا محض تضليل وقع فيه الشباب المبدعون إما عن جهالة وتخلف، وإما خضوعاً لقوى أجنبية شريرة تلعب في عقول الشباب العربي. ولا أحد ينكر أن هذه القوى الأجنبية الشريرة تعمل الآن جاهدة على محاولة محو العقل العربي وتخريبه وتدمير إيجابياته العظيمة التي سبق ذات يوم أن كان لها الدور الفعال في قيام النهضة الأوروبية الحديثة. إنهم باسم الإسلام والخوف من المسلمين يحاربون العقلية العربية بهدف تحويلها إلى جزء هامشي في فضاء ما يسمونه بـ «الحضارة الغربية» تلك الحضارة التي لم تكن حضارة بالمعنى الصحيح في يوم من الأيام بقدر ماهي مجرد تقدم تكنولوجي.

الآن تشهد الساحة الإبداعية العربية اختلاطاً في الأجناس الأدبية، فقد سقطت الحدود الفنية بين الشعر والنثر فيما يسمى بالقصيدة النثرية وطلع علينا من يدعو بما يسمى بالكتابة عبر النوعية، وهي دعوة لا تفرق بين القصة والقصيدة والمسرحية والقطعة الموسيقية واللوحة التشكيلية، ويسمون ما يكتب في ظل هذه الفوضى الفنية بـ «النص» كي لايحسب هذا النص على القصة أو القصيدة أو المسرحية وحجتهم في ذلك أن هذه المحاولات قد تؤدي في يومٍ قريب إلى كتابة جديدة وابتكار أشكال جديدة للتعبير الأدبي. والواقع أن هذا محض ادعاء لا سند له من الواقع أو من التاريخ.

فالكتابة الجديدة والأشكال الجديدة إنما تتخلق من خلال الإبداع داخل الأشكال المحددة؛ فالشكل الفني للقصة أو للقصيدة، أو للمسرحية أو للوحة التشكيلية هو العقد المبرم بين المبدع والمتلقي. فالقارئ لابد أن يحدد أساساً ماذا يتلقى؟ إذ إن الشكل يلعب دوراً أساساً في تحديد التلقي وتنظيمه والوصول به إلى مرحلة الجدل المطلوب بين النص وبين المتلقي، كما أن الأشكال الفنية الراسخة قد وصلت إلى مراحل من النضج كبيرة جداً ساهم في إنضاجها أجيال عديدة وعبقريات فذة وأصبحت ذات إمكانات كبيرة في الكشف عن المناطق المجهولة في الإنسان. والتخلي عن هذه الأشكال بأي دعوة من الدعوات أو أي حجة من الحجج إنما هو عجز وجهالة وتخريب للميراث العظيم. إنهم أشبه بصبي متخلف عقلياً ورث ثروة طائلة لا يفهم قيمتها فراح يبددها بسفه شيطاني. ولكن فوضى الأجناس الأدبية التي نشهدها الآن مهما تضخمت فمصيرها إلى زوال لأن العقلية الإنسانية في طبيعتها تميل إلى التحديد والمنطق وتنفر من التجارب غير المبنية على أسس سليمة. والدليل على ذلك، أن قصيدة النثر - مثلاً - لم تحظَ حتى اليوم بأي درجة من الحميمية التي تحظى بها القصيدة الموسيقية. وليس ثمة من قارئ للشعر يحفظ سطراً واحداً من قصيدة نثرية، وحينما يصعد شعراء النثر إلى المنصة لإلقاء قصائدهم على الجمهور، فإن منظرهم ليثير الرثاء حقاً. وقد شهدنا ذلك في مهرجان الشعر الأخير في القاهرة.

كما أن القصة التي يكتبها الشباب باسم (النص) وتقف في منطقة الحدود بين القصة والقصيدة، لم تجد أي استجابة لدى القراء. ليس لأن القراء متخلفون، بل ربما كان القراء

أكثر قدرة وجرءة على التجريب ورغبة فيه من المجربين أنفسهم. ولكن نفورهم من هذه التجارب يشي بأن هذه التجارب ليست قائمة على أسس موضوعية سليمة، كما أنها -وهذا هو المهم - ليست نابعة من ضرورة موضوعية على الإطلاق. إنما هي دليل قاطع على مدى ما يعانيه الكتاب الشباب من الفراغ والخواء وانعدام القضية وموت الحلم القومي. لقد أصبحوا مشغولين بكيفية الكتابة كأنها القضية الأساس في حياتنا، بينما كان المفروض أن يشغلوا بالكتابة نفسها، أي ماذا يكتبون؟ لا كيف يكتبون؟.

والرأي عندي، أن الكتابة لن تتغير وتصل إلى سن الرشد بالنسبة لهؤلاء الشباب إلاّ حين تتطور عقليتهم الفكرية وينشأ لديهم الحلم الكبير الذي يربط بين جميع ابناء الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، حينئذٍ يصبح هناك موضوع كبير للكتابة ويقوم الموضوع نفسه بابتداع أشكاله الجديدة المتطورة.

وأقصد بتطور العقلية الفكرية أن يكون هناك نشاط واعٍ يفتح عيون الشباب على الواقع العربي وما يمور بداخله من مشكلات وأوضاع جديرة بتخليف عشرات المئات من الكتاب ومن المبدعين غير أنهم، لعمائهم وانشغالهم بمسائل فرعية، لا يرونها.

التجريب السردي:

القاص سعيد الكفراوي قال: يدعي بعض المشتغلين بالنقد الأدبي أن تداخل الأعمال الإبداعية لتشكيل بنية العمل ذاته هو سعي نحو خلق تلك النصوص التي تتصف بالتجريبية الطليعية. وبالتالي لكي تحقق سعيها ذلك، عليها بتحطيم تلك الأطر القديمة في السرد والإيقاع واللغة ومن ثم الإحساس بالزمان والمكان.

لاحظنا في تجاربنا الإبداعية التي تدعي طموحها إلى تجاوز الزمن الذي يجري مضطرداً إلى الأمام وتحطيم ما يُسمى بالنظم التقليدية في السرد، وخلق الشخصيات، وامتزاج الشعر بلغة القص النثرية، وبالتالي انتفاء الحدود بين الأجناس الأدبية التي لم تعد كما كانت عليه في الماضي. يقول إدوار الخراط في كتابه «الكتابة عبر النوعية»: "إن الكتابة لم تعد بنفس الصرامة والقطع والتحديد، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود

وتداخل الأجناس الأدبية في بعضها". من هنا، هجمت علينا المصطلحات الشعرية الجديدة مثل؛ الحساسية الجديدة، والكتابة عبر النوعية، والقصة القصيدة، وقصيدة النثر، وامتزاج الشعري بالروائي، واختراق العاميات للغة السرد الفصيحة، وأصبح النص يحمل في بنائه الكثير من اللغات والأبنية.

وفي ظل هذه الاختلاط لم يستطع النقد العربي أن يواكب وأن يجيب عن أسئلة الأشكال الإبداعية، وأن يتأمل بجدية مشروعية المصطلحات الإبداعية الجديدة.

وأكد الكفراوي، أن سيادة أي مصطلحات أدبية لا تعني بالضرورة إلغاء ما سبق وأنتج من خلاله الوعي الأدبي كل إنجازاته، وقال: لكنني وبرغم اختلاط الرؤى فإنني لست ضد المغامرة في الكتابة والبحث عن آفاقٍ جديدة للفعل الإبداعي والإنساني. لكنني أيضاً وعبر تجربتي الطويلة مع الكتابة أنظر لها وقد تحققت عبر نصوصٍ كونت وعينا وتربيتنا عليها واكتسبت صفة الخلود، ولم تزعم لنفسها يوماً أنها كانت تغامر لتحقق تجريبية مصطنعة، وحداثة شاحبة، لكنها كانت تسعى لتحقيق عدل الإنسان وحريته في المكان والزمان وهما حلم الفنان للخلود.

العلاقة بين الأجناس الأدبية

ويختتم الكاتب والقاص إبراهيم أصلان هذا التحقيق بتوضيح العلاقة بين الأجناس الأدبية ويقول: إن مسألة العلاقة بين تداخل الأجناس الأدبية مسألة موجودة منذ أن عرفنا الإبداع وحتى الآن، لكن العمل الفني الحقيقي بالقيمة الجمالية في أي نوع من الأنواع الأدبية دون تجزئته، إلاّ أنه بمراعاة العلاقة فيما بين الأجناس داخل النص الواحد ومدى التفاعل فيما بينها، بمعنى أننا حين نخرج عن النص من أجل طرح ملامح أكثر فنية، فهذا شيء جميل، وعلى سبيل المثال قصيدة النثر وما عرفناه عن السياب ونازك الملائكة وغيرهم، هذا الإنجاز أوالخروج عن المألوف كان أصيلاً واستجابة لمتطلبات روحية ووقتية، واستجابة أيضاً لمتطلبات أساسية استطاعت أن تخرج هذا الشعر بملامح فنية أكثر تصرفاً، ومن هنا استقرت هذه التصورات الأكثر تقدماً. ثم أتى الوقت الذي سعى فيه البعض إلى الخروج عن

هذه المواصفات المقننة والمحددة، لكن هذا الخروج فقط من أجل الخروج وليس من أجل عمل فني أكثر إبداعاً. والقارئ أو المتلقي يعرف كيف يتعامل مع عدد كبير من النصوص التي يقرأها، والتي تسعى بدورها لتقديم ما تظن أنه شيء مختلف. ومعياري الشخصي أن أي محاولة لعمل يستطيع أن يقدم ملامح جديدة وتصورات جديدة ويفتح أمامنا آفاقاً حديثة فهو جميل.. فلولا هذه المحاولة لما استطعنا الوصول إلى هذا العمل الفني الأكثر جاذبية.

وثمة مشكلة في ذلك، هي ميل بعض المبدعين إلى التأكيد على بعض المصطلحات المستجدة كالكتابة عبر النوعية، والقصة القصيدة...الخ، فأنا في تقديري أن هذه المصطلحات الجديدة لا تعمل على تأسيس للكتابة الجديدة، بقدر ما أنها تعمل كثيراً على التبرير لقصور فني لهذه الكتابة. لأن جميع الأعمال الفنية الكبيرة والعمل الإبداعي بشكل عام، لا يبدأ من المصطلح، لأن تعلم الكتابة لم يتم ولن يتم عبر المصطلح، ولكنه يتم عبر الوفاء والالتزام.

وفي الختام أود أن أشير إلى أننا لا نتعلم ماذا نكتب، وإنما نتعلم كيف نكتب.

إشكالية الأجناس الأدبية

* عبدالله السفر

المشاركون

* إبراهيم أغلان
* فاطمة الوهيبي
* عبدالله الناصر
* حسن السبع
* فهـد العتيـق
* أحمـد كتوعـة

في مـقـدمـة كـتـابه المـتـع «ذاكـرة النار» نقـرأ لإدواردو كاليانو: (لا أؤمن بالحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية استناداً إلى جمارك الأدب). هؤلاء جمارك الأدب هم من يأخذهم «قلق التجنيس» إلى افتراض البرازخ الفاصلة بين كل جنس وآخر .. يأخذهم ذلك القلق إلى حد الرفض (أو في الأقل: عدم الارتياح، أو النظر بارتياب) لبعض الأنماط الكتابية: قصيدة النثر، القصة القصيدة...

يأتي هذا القلق/الرفض أحياناً بحجة أن التعرف (على الجنس الأدبي جزء مهم بل مفتاح

أساس للتعرف على جماليات أي نص أدبي نظراً لأن الجنس الأدبي عادة ما ينتج جمالياته الخاصة به والمرتبطة بقوانينه الفنية والنفسية الثقافية. (د. علوي الهاشمي، جريدة الرياض، عدد ١٠٠٣٤).. أو بداعٍ هو أن عملية التجنيس (هي عملية بلورة أفق لتلقي العمل في حواره مع ميراث من الأعمال التي كُتبت في الجنس. حينما تنفي هذا الأفق وتحاول وضع العمل الأدبي في أفق جديد، فإن هذا يؤدي إلى تهميشه وعزله عن المتلقي (من مقابلة مع: د. صبري حافظ، جريدة الجزيرة، عدد ٨٦٢٠).

... نطلع على هذا الرأي في الوقت الذي نرى فيه مدى تداخل وتراسل وذوبان الحدود بين الأجناس الإبداعية حيث تندغم اللوحة التشكيلية بالسينما، بالمسرح، ونرى السينما (العين) في أنساغ الرواية والقصيدة، والشعر له قسمة لا تُدحض في هذه الألوان... حاولنا من خلال هذا التحقيق معرفة آراء بعض الأدباء.

إبراهيم أغلان: معضلة مركزية

الناقد إبراهيم أغلان قال: لا شك أن مسألة التصنيف أو التجنيس، أي السؤال عن الجنس الأدبي، تظل معضلة مركزية وحاجزاً في وجه المتلقي والقارئ اليوم.

فقد أتعبنا النقد المدرسي بتحديداته النهائية عن الأجناس الأدبية، ووضع أمامنا حواجز جمركية، تسمح بالعبور والتواصل إلاّ في غيبة حارس المقبرة الأمين!! وسواء كنا كمنتجين للنص أو كحراس على بابه أو مستهلكين أو بين هذه المستويات مجتمعة، فإن الذي أُؤمن به أن ليست هناك تلك الفوارق بين النثر والشعر، بل هناك لغة تتجلى وتتمظهر في خطابات متنوعة. وبحكم اهتمامي الخاص، إلى حدٍ ما، بـ «القراءة»، ليس في بعدها الأكاديمي، أود أن أتساءل أنا أيضاً: إلى أي حد يمكن اعتبار النقد جنساً أدبياً؟!!

إن التطورات والتحولات التي يشهدها النقد، الآن، من خلال محاولة اندماجه في القوالب والمرتكزات العلمية من جهة، ومن خلال عملياته المتكررة للتطبع بالصبغة الإبداعية من جهة ثانية، جعلت النقد يؤسس بعض القيم التي تدفعه إلى خانة الأجناس القائمة بذاتها. من هنا، يظل السؤال الذي طرحته مشروعاً في حدود ما..

فالنقد، ارتبط بالإبداع منذ ولادته، وهو – بالتأكيد– موجه في صميم الإبداع. فأصبح النقد يبحث عن ذاته، يرغب في الخروج من دائرة (المعرفة) الذوقية التي ميزته ككتابة أدبية من نوع خاص، إلى دائرة المعرفة العلمية، هذا ما حفز تودروف TODOROV إلى التأكيد في نقد النقد، بلغة صريحة، أنه لا يتساءل حول النقد الممارس من قبل الكتاب، ولكن حول ذلك النقد الذي يصبح هو نفسه شكلاً أدبياً، أي النقد الذي يؤسس قوالبه ليصبح كتابياً.

إن اللغة النقدية، حسب بارت، كتابة على كتابة أو خطاب حول خطاب، ولكن، هل تسمو هذه اللغة الثانية إلى المستوى الإبداعي الذي تتمتع به اللغة الأولى؟

يجيب جان إيف تاديية : «النقد جنس أدبي، هي فكرة، إلاّ أنها متعة نادراً ما نقرأها كذلك. ولكن من يقرأ الشعر؟ أن تعشق الأدب هل هو تثمين لنكهة الشعر؟ أن تعشق الأدب هو أيضاً تثمين لنكهة الكشف ونكهة الحقيقة العارية والمضاءة.. فالنقد وحده القادر على إنشاء سرٍّ هذه الحقيقة المجهولة والمزعجة أحياناً. إنه أدب من الدرجة الثانية حيث يشهد عصرنا على توسعة اللا محدود (...) إن النقد هو النور الذي يضيء آثار الماضي، ولكنه لا يبدعها».

وهكذا، برزت إلى الوجود، كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد، وتتوسل إليه، الشيء الذي دفع النقاد إلى استنبات مناهج متميزة، جعلت النقد يشع بدوره كعمل إبداعي، خصوصاً عندما صار يبحث عن أدواته، ويتموضع في نطاق مادته.

إن الذي يدعي تصنيف أو تجنيس العمل الإبداعي، ليس المتلقي ولا المبدع، وإنما القارئ/الناقد، وإذا كانت لهذا الأخير سلطة في ممارسة التصنيف، فإنها تراجعت بشكل واضح، إلى درجة أصبح معها النقد ككتابة تنحو إلى التخلص من ربقة القيود والمعايير التي يتحكم فيها الذوق الشخصي، وبالأحرى، البحث عن جواب لسؤال سابق هو: إلى أي حدٍّ يمكن اعتبار النقد جنساً أدبياً؟

على أي، إننا نعلم أن الأجناس الأدبية هي أجناس تخييلية قبل أن تكون شيئاً آخر، فهل بوسع النقد أن ينزاح عن لغته أو لغاته لممارسة وظيفة التخييل، وحتى إذا ما تم له ذلك، هل يستطيع أن يكون وفياً في تعامله مع النصوص الإبداعية، النصوص التي تهبه كيانه ولغته؟.

فاطمة الوهيبي: أب غائب في متاهة السلالات

أما فاطمة الوهيبي فتقول: إن الحديث عن التجنيس هو التفاف من جهة خلفية للاحتماء بنزعة التأسيس والتأصيل ونزعة التنظير عن الأنواع الأدبية، وعودة إلى قضية النوع والجنس والأصل والفرع، ثم فيه التفاف من جهة أخرى بالانحراف والخروج عن خط التنظير؟ فالحديث عن التجنيس بما هو حديث في الانصياع للنظرية خاضع لهيمنة مسبقة قديمة قدم أرسطو مع نظرية الأنواع، هو في الوقت نفسه حديث عن العقوق والانشقاق والخروج. إذاً، لماذا هذا الإلحاح الذي لا يتوقف إلاّ ليبدأ من جديد عن تداخل الأنواع والتجنيس والمطالبة بمواطئ أقدام في أرض النظرية؟ كأنما حتى في الإبداع لا ننفك نبحث عن أب. حتى لو كان هذا الأب ليس سوى مظهر نظري أو استقرار نظرية تنتزع الاعتراف بالبنوة والهوية في أوساط ذائقة أدبية ونقدية (عامة وليس على الإطلاق) ربما ما تزال ترفض الجديد والغريب والمختلف والهجين، ما تزال تنغمر في متاهة نقاء السلالات!!

من هنا، فالتهجين والتداخل يبدو دائماً كخطيئة تبحث عمن يتعاطف معها أو يبررها وتطمع بأن تجد من يتبناها، ويمد لها يد النسب في شجرة النظرية بحثاً عن أب وغائب في متاهة السلالات.

أن ننظر إلى أنواع الإبداع وإلى النظرية النقدية التي تصنف بمنطق نقاء السلالات ذلك يجعلنا نوالي استخدام الفروق البيولوجية والسلم النوعي وقانون الارتقاء. وهذا كما هو واضح منطق قوي وثابت ولا يمكن إنكار هيمنته لا على عموم الذائقة النقدية بل على الجمهور وذائقة المتلقين، هيمنة تجعل كل المحاولات المستميتة التي تصرخ ضد هذه الهيمنة لتكسر هذه التراتيبات والتصنيفات تبدو غاية في الصدامية والدرامية.

هذا يعني أننا لا نحتاج فقط لتأسيس وعي بمصداقية وعدالة ترك الحرية لهذا التشكيل أن يحدث ولهذه الأصوات أن تقول ما تريد بالشكل الذي تريد، بل نحتاج فوق تأسيس الوعي إلى تدريب الذائقة للاستماع والتذوق للجديد قبل الحكم عليه سلفاً. وهذا أمرٌ ليس باليسير؛ لأنه يتعلق بسمة واضحة في البنية الفكرية والتركيب النفسي للإنسان العربي الذي يخاف كسر النمطية والقديم ويخشى التغيير والاقتراب من المختلف!!

وأقـول أهـمـيـة تأسـيس وعي جديد وتدريب ذائقـة لأنه لا يكفي، إنتاج نظرية نقـدية تمرر هوية النوع ليمر، لابد من الاعتراف بضراوة خطاب تهيمن فيه مسلمات الآباء والأجداد على أية تصورات وتذوقات لكل ما يستجد، فغالبية الناس لا يستطيعون، بل لا يريدون، أن ينفكوا من هيـمنة قـانون السـلالة وإرث الأب والقبيلة، وشيء من القانون القبلي والأبوي يسـتدعى بشكل أو بآخر في الإبداع وفي التنظير وفي التذوق. ألسنا نرى الأب أرسطو يطل من ثقوب النظريات هنـا وهناك، ألسنا نرى المتنبي وأبا تمام يترقـرقـان في أعين وفكر بعض النقـاد وغالبية الجماهير الذين يحيلون قانون (المعاصرة حجاب) إلى (الماضي حجاب) فلا بد من فك الحجب واختراقـها، حجاب الذائقة، وحجاب الإرث، وحجاب المسافة الهائلة بين الوعيين: وعي المبدع ووعي المتلقي. ألا يشعر كاتب قصيدة النثر مثلاً بغربة من خيبة عظيمة، وهو يحس أن مقروئيته متسورة فقط على خاصة الخاصة؟ هذا الخندق هو المأزق، وليس المأزق في التنظير. المأزق في هذه الهوة الهائلة. فمن يردم المسافة؟ ليس واحداً !! وكم نحتاج من الوقت؟ أحسب أننا نحتـاج إلى وقت ليس باليسـير لتدريب ذائقـة وتأسـيس وعي جماهيري!!

عبدالله الناصر: نصوص (بدون)

ويرى عبدالله الناصر، أن تمازج الأجناس الأدبية قضية قديمة قدم الفن نفسه، فمنذ أرجع سقراط أصل فنون الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت إلى المحاكاة بغض النظر عن اختلاف مادتها الأولية، ومنذ قال سيمونيدس أن الرسم شعر صامت، ومنذ استوعب ما لارمية موسيقى فاجنر وحاول الإفادة منها مع شعراء الرمزية لإنتاج شعرية مختلفة كما حاول في المقابل شعراء الصورة الإفادة من الرسم، وهذه التراكمات التاريخية تعكس وعياً قديماً بإمكانية قيام علاقات مشتركة بين عدة أجناس فنية تختلف مادتها التعبيرية.

وبطبيعة الفنان التي تمجد الهواء والمغامرة كانت المواضعات الراكدة عرضة للتخلخل والتقليب فبدأت الحواجز الفنية داخل النوع الواحد في التحطم والتكسر ثم تحطمت الحواجز

بين الأجناس الأدبية كخطوة تالية إذ ظهرت قصيدة النثر عند بودلير وظهرت المسرحية – الرواية أو الرواية– المسرحية عند فلوبير وجيمس جويس ودخل الشعر إلى السرد القصصي في القصة – القصيدة واحتوت الرواية أكثر من نوع أدبي داخلها.

وأمام هذا التجريب المتواصل كان لابد للنقاد والمتلقين أن يتساءلوا عن مشروعية ما يحدث.. هل ثمة مبرر فني لإيراد جويس فصلاً مسرحياً في روايته «أوليس» أو للشعرية في القصة – القصيدة مثلاً؟! الكتابة الجديدة، أو النص المفتوح، أو الكتابة عبر النوعية كما يسميها الروائي والناقد إدوار الخراط تنطلق أساساً من كون الكتابة مغامرة دائمة واختراقاً متجاوزاً لكل القوانين والمواضعات التاريخية السابقة والتي تخنق الرؤية الإنسانية بحبال التقنين والتجنيس الأدبي.

هذه المغامرة تكتسب مشروعيتها انطلاقاً من بحث الكاتب المنتج للنص عن «لغة رؤيا» تستوعب هذا العالم المتنامي أبداً والمتعملق على خانات محددة سلفاً. المشهد هو بصائر تضمر وذوات تستدق وتتسع في آن.. فهل يلام الكاتب حين يبحث عن ما يعمق رؤيته للعالم وأشيائه. حين يفيد الكاتب من تقنيات السينما والتصوير والتشكيل والمسرح وغيرها فهو لا يطلق يديه ليمارس ترفاً فنياً بقدر ما يعي ويستوعب تلك الإمكانات الدلالية التي يختزنها جنس أو فن أدبي ويفتقدها غيره، وهو يعي أيضاً كيف يوظف تقنيات صوتية أو بصرية أو سردية لإثراء مشاهده الكونية عبر الكتابة وعبر توليفه خاصة تتجمع دلالتها المكانية من نواتج دلالية فردية ومستقلة.

وبالتالي فلا مبرر للخوف من فوضى تجريبية لأن النص هو قيمته الفنية لا تصنيفه وتجنيسه، وهذا الخوف هو ظاهرة نقدية مع كل مغامرة جديدة تثقل على النقد وتتحدى مواضعاته التي يتكئ عليها ويضيع دونها. مالم يتحول النقد إلى مغامرة موازية تنطلق من الإرث والثابت ولا تركن إليه في آن فسوف تظل النظرة نظرة عداء وتشكك. إزاء كل ماهو مغاير ويظل نقاد القرن الحادي والعشرين يرددون صرخات الألماني لسنج في القرن الثامن عشر عن (عدوان) الفنون على بعضها البعض وعن ضرورة إزالة الفوضى التي يحدثها تداخل الأجناس الأدبية.

من هنا، يجب أن نعيد النظر في الطريقة الرثة التي نحاكم بها عملاً فنياً بتجنيسه أولاً ثم الدخول إليه وتشريحه بمباضع هالكة بدلاً من تغييب التصنيف الواهي قبلاً ومحاورة ما تطرحه الكتابة من جماليات وثراء دلالي وجعل ذلك أساساً لقبولنا بها، ودون ذلك فسوف يظل النقد ومفتشو الحدود يصنفون كثيراً من الأعمال الرائعة على أنها «بدون»!!

أعتقد أننا يجب أن نتجاوز القبول عبر التجنيس، لأن التجنيس وإن كان ضرورة نقدية (كما يُشاع) فهو على العكس من ذلك على صعيد الإبداع فهو يقيد المغامرة الفنية ويظل عالة عليها. وإذا كانت «الكتابة الجديدة ليست كتابة لمغامرة وإنما مغامرة لكتابة» كما يقول ألان روب جرييه، فإن هذه المغامرة يجب أن تضمن حرية حركتها وتمددها بعيداً عن تحديد آت وتصورات مسبقة لتحقق مفاجآتها ودهشتها وتحولاتها، وحين يتوافر من هذه المغامرة ماهو جدير أن يبقى ويتراكم فلا بدّ أن يصنع مداخله التي يصل بها قطيعته مع النقد.

فهد العتيق: البرازخ الفاصلة

أما القاص فهد العتيق فيقول: الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية أو (البرازخ) الفاصلة بين هذه الأجناس يستدعي للذهن الأبواب المغلقة والنوافذ المحكمة بالحديد وأسوار المنازل العالية التي تفصل البيوت عن الجيران وعن الفضاءات الواسعة. إن الخوض في مياه هذا الموضوع ممتع. ربما لأنه يفترض أن يكون مفتوحاً ضد القوانين والقيود التي رافقتنا جيداً في طفولتنا وحياتنا حتى الآن، ولعلنا نريد الانتقام قليلاً بالكتابة والتعبير المناهض لمثل هذه العوازل بين الأشياء الجميلة التي تريد أن تعيش حرة لتحقق ذاتها وشخصيتها المنغلقة من القيود وتكشف عن إمكاناتها. ولا أتوقع تغيراً سريعاً يجعل من السهل تقبل فكرة هدم الأسوار الوهمية بين الأجناس الأدبية في حين مازالت الرؤية الاجتماعية تظن أن الأدب هو شعر المديح والغزل الذي يتغنى به المطربون والمطربات غير أن وجود كوادر أدبية جيدة تشرف على الصفحات الثقافية سوف يجعلها تستطيع التمييز بين النصوص الأدبية الرديئة والجيدة بغض النظر عن جنس هذا النص، حتى لو كان بلا جنس، المهم أن يحمل – داخله- شخصيته وجماليته وأدواتها المتمكنة، وما زلت أذكر في عام ١٩٨٣م أنني قدمت عدة

نصـوص أدبيـة لأحـد الزمـلاء فـي ملحق جـريدة «الرياض» الثـقـافي، لكنه رفض النصـوص، ومبرره أنها ليست قصة وليست قصيدة، وحاول إعطائي درساً تقليدياً: كيف تكون القصة؟ كيف تكون القصيدة؟ فنقلت هذه النصوص إلى مكان آخر، رغم أن هذا المحرر محسوب على أدباء الحداثة!!!

وهنا أسجل إعجابي بمقالات نثرية كتبها عابد خزندار وطبعها في كتاب «قراءة في كتاب الحب» وأرى أن تلك المقالات هي خليط الفن والجمال والشعر والنثر والسرد والمسرح.. نصوص مفتوحة على الجمال وعلى العمق والبساطة. كذلك أرى أن النصوص الإبداعية التي يكتبها جار الله الحميد تعبّر أفضل تعبير عن تداخل الأجناس الأدبية بدون تكلف وافتعال، ومثلهما قصائد الثبيتي وعلي العمري وحمد الفقيه وهاشم الجحدلي؛ فهذه التجارب الجميلة وغيرها تعي معنى تداخل الأجناس الأدبية؛ لهذا لا يمكن أن تضيع ملاح النصوص التي يكتبونها، أو تفقد عفوية أدائها. إن النص الأدبي يرفع الآن راية عدم الارتهان للنصوص السائدة بتجربتها المعروفة، وهذا لا يعني اقتراب النص نحو التغريب أو الإبهار، بقدر ماهو لهدف أن يكتسب من النص «دلالات وأبعاداً جديدة» تغني الفن وتغني الواقع وتكشف تعقد قضاياه ومسائله.

حسن السبع: التصنيف المدرسي

ربما نتجه لقراءة القصة أو الرواية أو القصيدة ولدينا توقعات خاصة، بكل جنس من هذه الأجناس الأدبية. مع ذلك، وبالرغم من عملية التجنيس، فإن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ليست بهذه الحدة، إلاّ في أذهان أولئك الأكاديميين الواقعين في أسر التصنيف و (المقرر المدرسي).

ربما نتجه لقراءة الرواية، مثلاً، واهتمامنا الأول منصب على الحبكة والشخوص، وفنياً السرد، والتفاصيل الأخرى اللصيقة بالواقع أو الحياة، وإذا كانت حياة الإنسان مجازاً، كما يعبر كيتس، فإن القصة والرواية ليست بمعزل عن اهتمامات القصيدة ومناخاتها.

ربما نقرأ القصيدة واهتمامنا الأول منصب على المجاز ودرجة التخيل والإيقاع، وما يولده تجاور المفردات من صور شعرية، حيث اللغة، هنا، وعلى عكس العمل الروائي، هي البطل. لكن هذا لا يُشكل سياجاً منيعاً ضد تداخل الأجناس الأدبية.

إن تسارع ترس السرعة في العبارة وكثافة المجاز في الأجناس النثرية، مثلاً، يجعل إيقاعها العام قريباً من إيقاعات القصيدة الشعرية، كما أن القصيدة في عنايتها بالحدث اليومي وإيغالها في بعض التفاصيل، وميلها إلى إيقاعات السرد يجعلها قريبة من مناخات القصة، فإذا أضفت إلى ذلك النصوص التي تتداخل فيها كل الأجناس جهاراً نهاراً. وتصريحاً لا تلميحاً وجدت أنه لا داعي لتلك الحساسية المفرطة في رسم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

ويبقى السؤال الأكثر أهمية هو ما يتركه النص من أثر في ذاكرة المتلقي.

يُشير دوغلاس جلوفر في مقال له بعنوان «الرواية كقصيدة شعرية» إلى أن الحبكة والحبكة الثانوية تُشكل نوعاً من الإيقاع داخل الرواية، ويورد في مقاله تعليقاً ساخراً لروائي أمريكي يقول: "في هذه الأيام ينبغي أن تكون للروائي سابقة انتحارية.. لا يمكن وجود رواية جيدة.. (وكذلك القصيدة الشعرية) إلاّ بعد استسلام ويأس صاحبها، ولا شيء أكثر بكماً من رجل ناضج يقعد ليخترع قصة يسلي بها شخصاً ما أو ليشتغل في إطار (تقليد) أو (مدرسة) من أجل الاحتفاظ بسمعته ككاتب يمارس (الرواية الجديدة) أو ما إلى ذلك".

أحمد كتوعة: قيم جمالية جديدة

ويختتم هذه التحقيق الشاعر أحمد كتوعة بقوله: إن الفنون الإبداعية المختلفة وجدت منذ زمن ضالتها في التقارب الرؤيوي المحرك لاشتغالاتها الفنية. هذا التقارب وأحياناً التطابق ساهم في تقريب المسافات فيما بينها؛ فأصبحنا نجد شعراً في الرواية، وسرداً في لغة الشعر، ومادة سينمائية في المسرح، وأدوات مسرحية في السينما، بل شمل الالتحام فنوناً كانت تبدو نائية عن بعضها كالتشكيل والسينما، وأتذكر هنا فيلم الياباني

كيروساوا OREAMS أحلام الذي اشتغل فيه سيمائياً على لوحات «فان غوخ»، وقد وصل الحال إلى أن بعض الأفلام أصبحت لوحات تشكيلية متتالية كما في بعض التجارب السوريالية.

إن التمازج بين الفنون المختلفة وسيلة مهمة في خلق قيم جمالية جديدة، متى ماتم ذلك بوعي وبإدراك للقيم الجمالية في كل فن. لذا، لا أجد مبرراً إبداعياً كافياً لوجوب فصل الأجناس الكتابية بحدود أيّاً كانت طالما أنها تخلق فضاء جمالياً يرفد الإبداع بلواقح جديدة. أما الخوف من تلاشي بعض الأجناس فهو يثير الضحك؛ إذ ليس من قوة على الأرض تستطيع حماية جنس أدبي لا يقوى على البقاء. وللتذكرة، فإن هناك فناً عربياً قام وزال دون أن ينقذه أحد وهو فن «المقامة» ذلك أنه لم يمتلك أحد ما سلاحاً ليدافع عنه.

الأجناس الأدبية
بين التفاعل المقبول ودعوى انهيار الأشكال

* السيد الجزايرلي

هل سؤال «اللا شكل» يعني أنه لا وجود لملامح يمكن أن يتشكل منها نمط أدبي أو فني له هويته وشروطه المعرفية والجمالية؟

في تصورنا أن «اللا شكل» كاصطلا ح يذهب ضمنياً إلى تأكيد هوية نصيّة، لكنها بنسبة ما تكون مختلفة، حيث تخترق الشروط التقليدية في الأشكال المتعارف عليها، وهذا الاصطلاح إذا كان ظاهرياً ينفي الأطر ذات الملامح الراسخة عامداً إلى تكسيرها، فهو رؤيوياً يبني الشكل على نسق جديد سيخضع حتماً لشروط تجعله تصنيفياً يقبل التوصيف، بل يقبل أن يكون تقليدياً بعد مرحلة ما، وبهذا يبدو الاصطلاح الذي يعتمد النفي في ظاهره عاجزاً عن التكيّف مع حالة إبداعية مختلفة.

ومع أن ظاهرة تداخل الأجناس ضاربة في جذور الثقافة العربية منذ مراحل باكرة في التاريخ إلاّ أنها صارت الآن ذات صوت أقوى من ذي قبل، وأكثر فاعلية في ظل تعدد

المعطيات والقنوات الثقافية التي تقوم بأدوار وسطية بين المبدع والمتلقي، وكذلك بروز ملامح النمو المطرد لبعض الأشكال التي لم يكن لها في السابق تاريخ يماثل الشعر في شروطه بحيث يمكن أن تحد من عملية نموها الحر، مثلما حدث في الرواية على سبيل المثال، من هنا فإن التداخلات التي تحدث بوعي فيما بين الأجناس تعكس وعي النص ذاته بطبيعته الفنية والجمالية بوصفه عضواً عاملاً في جسد الخطاب الثقافي، كما أنه يحقق للمبدع إمكانية الفعل خارج دائرة الانغلاق الشكلي، وهذا لا يعني انعدامية الاستمساك بالشروط الفنية لجنس له شروطه الدالة على هويته الأدبية أو الفنية، وإنما يعني توسيع مدى الرؤية للإفادة من المعطيات المختلفة، سواء كانت مشهدية نصية في الكتابة، أم مشهدية بصرية في المرئي، ثم تجاوز قضية البصرية العادية إلى الخلفيات الحسية التراكمية، وعلى هذا النحو تتكون القيمة الجمالية التي يفرزها وعي التداخل النصوصي بين الأجناس، دون تغييب الهوية الدالة على جنس وتمييزه عن الآخر..

من هذا المنطلق حاولنا استطلاع آراء بعض المشغولين بالهم الثقافي لمعرفة رؤيتهم لعملية تداخل الأجناس وجدواها كفعل إبداعي يُثير حوله الجدل ويطرح نفسه للنقاش.

جدوى التداخل

البداية كانت مع الشاعر سيف الرحبي، الذي ركز على مسألة الوعي وشروط الإفادة فقال: في تصوري، أن مسألة تداخل الأجناس ليست على إطلاقها، لكن مسألة الإثراء التي تتم عبر هذا التفاعل فيما بين الأشكال الأدبية والفنية تظل قائمة على حجم من الاستفادة، فكل الأشكال تستفيد بدرجة ما من سواها، وتبقى ثمة حدود وهي أن تبقى القصة رغم استفادتها من الشعر قصة، وتبدو رغم اختراق الشعر لها محكومة بشروطها كشكل أدبي له ما يجعله جنساً قائماً على شروط خاصة ومقومات سردية معينة، والشعر نفس الشيء.. رغم استفادته من نواحي السرد مثل مشهدية السينما بوصفها فناً بصرياً يبقى أيضاً محتفظاً بحدوده وشروطه المعينة. وهناك ما يصطلح عليه الآن بـ «النص المفتوح» وهو خليط من الأشكال المختلفة، لكن هذا الشكل أيضاً له سياق يخصه كأي نص إبداعي يكسر الحدود المتعارف عليها ليستفيد من جملة الأجناس في سياق فني إبداعي واحد.

ويضيف الشاعر سيف الرحبي فيقول: هذه المسألة واردة وماثلة أمامنا الآن في الممارسة الإبداعية العربية القائمة، وهي كانت قائمة على الصعيد العالمي قبل العربي، لكن هذا المحور يطرح إشكالية مهمة جداً وهي حول كيفية الاستفادة الحقيقية المفترضة في هذا التداخل

وجدواه، بمعنى: كيف أستطيع كشاعر أن أستفيد من أشكال أخرى في سياق قصيدتي؟ وإلى أي مدى أستطيع هضم فن آخر ثم أعمل على توظيفه داخل القصيدة؟ .. أحياناً وتحت وطأة الذهنية والقصدية النظرية تنبني أشكال مفتعلة جداً تتم على أساس الاستفادة من عملية التداخل، لكنها تخلق تركيبة مفتعلة وغير أصيلة بالمعنى الإبداعي.

إذن، جدوى هذه العملية ترتكز بصورة كبيرة على وعي المبدع بأبعاد هذا التداخل، والتداخل بين الأجناس هو فعل إبداعي مشروع لكنه مرهون بالوعي الذي يحسمه في سياق إبداعي جاد يخرج بالنص من منطقة الافتعال القصدي إلى منطقة الطرح الإبداعي الجمالي.

إعادة صياغة الأشكال

المسرحي المعروف جواد الأسدي يرى أن عملية التداخل تغني عمله المسرحي وتثريه من حيث القيمة الفنية والجمالية.. وعن تداخل الأجناس في نظره يتحدث جواد فيقول: أنا أتغذى من عملية التداخل هذه بشكل مفصلي وعضوي، وبالنسبة لي أعتبر الرواية والموسيقى، والفن التشكيلي، وأساليب النحت، والخط العربي، وجماليات العمارة وغير ذلك روافد حقيقية وعضوية داخل بناء المشهد المسرحي، وهي تمثل بالنسبة لرؤيتي الإخراجية رافعة سحرية تعطيني فرصة إطلاق العنان لأسئلة العرض المسرحي، وتفتح الباب على حالة عالية جداً من الرحابة الإبداعية والتخيلية، وفي اعتقادي أنه لا يمكن لمخرج مسرحي أن يدفع عرضه باتجاه أهمية الطرح إلاّ من خلال إعادة صياغة هذه الأشكال ومحورتها داخل سياق العملية المسرحية، إذ لابد من إعادة النحت في الفراغ المسرحي وإعادة الرسم والتشكيل بالنص ومكونات العرض الأخرى على الخشبة. ويضيف جواد الأسدي فيقول: إن العرض المسرحي في تصوري، إذا كان يخلو من هذه المقومات التي تنصهر في الرؤية لتشكلها بوعي جديد يصبح عملاً ساذجاً. ولذلك، فأنا في رؤيتي الإخراجية أعطي اهتماماً كبيراً للإحساس بالرواية و «المنولوج» الطويل عن طريق الممثل بصورة إنسانية عميقة جداً، وكذلك أعتمد كثيراً على الموسيقى، وهذه ليست بالضرورة أن تكون الموسيقى التي نعرفها، وإنما الإيقاعات التي تخرج من روح الممثل على أثر تفعيله داخل المشهد أو العرض، وعلى هذا النحو أعتبر الروافد الإبداعية الأخرى هي التي تسيّج العمل المسرحي وتعطيه نكهة وفرادة أخرى تبعده عن المكرور والساذج والمعروف.

الوعي وحدود المأزق

الناقد السعودي فائز أبّا ينطلق في رأيه من مقولة الدكتور سعيد السريحي حول إنهيار الأشكال الأدبية. وهو يرى أن انفتاح الأشكال على بعضها أمر عظيم فيقول: في مرحلة من المراحل أطلق صديقنا الأستاذ السريحي مقولة «إنهيار الأجناس الأدبية» وفي تصوري أن المسألة على هذا الشكل الصارم والمحدد ليست قائمة، وسيبقى لكل جنس أدبي تقاليده المعينة، لكن انفتاح الأجناس على بعضها البعض يعد أمراً عظيماً، ويؤدي بالضرورة إلى إثراء في التجارب، وربما تصل هذه الظاهرة إلى نوع من «الموضة» أو يسير الجميع في هذا الركاب فيبلغوا حدود المأزق.. واليوم، نقرأ بعض القصص القصيرة فنجدها موقعة على التفعيلة وهذا الأمر يجعلني أعتقد بأنه يحمل درجة من درجات المبالغة، ورغم ذلك لا أجد ضرراً في عمليات التداخل فيما بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية مثل التشكيل مثلاً ما دام ذلك يحدث عن وعي ورؤية ناضجة يمتلكها الكاتب.

التعاون بين الأجناس

في وقفتنا الأخيرة كان الحديث مع الشاعر المغربي حسن الأمراني، وقد عاد إلى الجذور ليؤكد وجود التداخل منذ مراحل تاريخية سابقة وهو يسميه «صيغة التعاون بين الأجناس» ويقول: قد يتهمني البعض بالمغالاة إذا قلت بأن تراثنا يحفل بمثل هذا التعاون بين الأجناس، ونحن عندما ننظر إلى بعض الأنماط الشعرية نجد أنها تلتمس القصة وسيلة من وسائل التعبير فيها، ويوجد الكثير من الكتاب الذين كانوا يستعينون بالشعر في كتاباتهم، والمسألة في الزمن الراهن أكثر تعقيداً من ذلك. ولذلك، تجدهم الآن يتحدثون عن شعرية السرد وعن تداخلات أخرى بين الأشكال، وهذا التداخل في تصوري مطلوب لأن المبدع في أي شكل لابد أن يتفاعل مع الأشكال الأخرى ويلم بها ويتعرف على تقنياتها لأن ذلك يفيده في الشكل الذي يكتب فيه، لكني لست مع الذين ينادون بإلغاء الشكل فتصير الأشكال «كتابة» وأعتقد أن ذلك سيظل حلماً، وسيظل كل شكل يحتفظ بخصوصيته مع الاستفادة، مثلما هو الحال في المسرح الشعري الذي يجمع بين شكلين دون طغيان أحدهما على الآخر.

وفي قصيدة «نيرون» لخليل مطران نلمس الحس الدرامي وهذه وغيرها في شعر مطران تصنف شعراً لكنها تظل ذات أبعاد درامية، هذا إلى جانب الأعمال الروائية التي تتوسل إلى سرد الحدث بأسلوب شعري يغني الجنس الأدبي، لكن دعوة إلغاء الأجناس الأدبية هي أسلوب من الفوضى أعتقد أنه لن يفضي إلى شيء.

الحسناء

* محمد حمد الصويغ

وقالت زوجه:

– أذكر عندما كنت في العاشرة أنني قرأت مجموعة أقاصيص هندية قصيرة مترجمة إلى العربية.. كان عنوانها «المدينة المسحورة».. أعجبتني قصة جاءت في منتصف المجموعة هي: «الحسناء والدجاجة».

– العنوان غريب.. ماذا تقول القصة؟

وشردت بفكرها قليلاً:

– في أحد مطاعم مدينة «بومباي» .. وفي شارع اسمه «فارس» إذا لم تخني الذاكرة، دخل أربعة أشخاص يريدون العشاء.. جلسوا حول مائدة مستديرة .. فهرع النادل نحوهم:

– ماذا تأكلون أيها السادة؟

قالوا بصوت واحد:

- دجاجة كبيرة.

وما هي إلاّ دقائق معدودة حتى جاء النادل بدجاجة كبيرة ملئت بأصناف من توابل الهند العديدة.. ودار هذا الحديث بين الأربعة قبل أن يهموا باقتسام الدجاجة:

- **الأول**: أريد الفخذين والرأس.
- **الثاني**: أما أنا فأحب الجناحين.
- **الثالث**: سوف أتعشى بالمصارين والكبد والعصعص.
- الرابع: لم يتبق من الدجاجة شيء.. أين نصيبي منها؟
- الأول: أسكت يا هذا.. سوف أعطيك الرأس.
- الثاني: وأنا أعطيك الصدر.
- الثالث: أما أنا فسوف أعطيك العصعص.
- الرابع: ولكن هذه القسمة ليست عادلة.. دعوني أقسم الدجاجة بالعدل.
- الأول: اخرس أيها الأبله.. إن تكلمت ثانية قذفنا بك خارج المطعم.

ويبدأ الأربعة في شجار حاد حول قسمة يرضى بها الجميع.. الرابع غير راض بالقسمة .. والثالث يساوره الشك في عدالتها .. أما الأول والثاني فهمهما الخلاص من صاحبيهما لينفردا بالدجاجة.

وفي معمعة الشجار وحدته يقترب النادل منهم:

- المعذرة أيها السادة .. الحمد لله أنكم لم تقربوا من الدجاجة بعد .. فهي الوحيدة في المطعم .. وكانت «محجوزة» لهذه الحسناء الجالسة على المائدة الخلفية.

يُشير النادل إلى الحسناء بينما يهم بسحب الدجاجة من أمامهم .. يتلفتون إلى المائدة الخلفية فيصابون جميعهم بالخوف والهلع والرعب .. ويأخذون في الانسحاب من المطعم واحداً تلو الآخر في حذر شديد.

زمن الأحجيات

* عبدالرحمن بو علي

مدن

مُدْنٌ سلبتْنا
كلَّ شَيْءٍ
سلَبتْنا
حُرْقَةَ الحرْفِ
والأسْئلَة .
سلَبَتْنَا الأغَاني
والأمَاني
والرّجَاء
وأعْطتْ لأبنائنا
في الزَّمانِ الرديء
لغةً بَارده.

شاعر

كُلُ مَا فيهِ يدْعُو
إلى الإرْتياحْ:
وجْهُهُ القُرْمُزِيُّ
وقَامَتُهُ
كُلُّ ما فيه يدعُو
إلى الإنْتبَاه:
قَلْبُهُ
وسَريرتُهُ .
عيبُهُ
أنهُ عاشَ
في زمنِ الأُحْجِيَاتْ ،
شاعراً
لم يَقلْ غير «لا»
ثم مَاتْ .

رجل آخر

رجلُ امْتَطَى
زمن المعجِزاتْ

فبَنَى بالحروفِ لغاتْ
وبنى بالأظافرِ صومعَةً
ثم ماتْ
. . .   . . .
رجلُ آخرُ
يتأبَّطُ محفظةً
من حَريرْ
والنقودُ التي كدَّستْها يداهْ
أصْبحتْ بالْماَتْ
هكذا .. نحنُ في زمنِ الأُحْجيَاتْ
أمَّةً وَاحِدَه .

رياح

الرّياحُ التي أشتهي
أن أزَوِّجَها كَلِماتي
لمْ تصِلْني .
الرَّسائلُ أيضاً ،
لم تصِلْني .
والقصيدَة أيضاً ،
لمْ تصِلْني .
. . .   . . .
لمْ يصِلْني ...
منكَ غيرُ الحُطَام

وجدة: مارس ١٩٩٦م

كَويني

* شريفة الشملان

اسمه يُخطئ به الكثيرون، فمرة يُلفظ «جويني»، ومرة يكتب «كويني» ومرات عديدة «قويني»..

خالته وعماته، أسرته وأبناء حارته القريبون يلفظون اسمه كما دعته أمه.. (كاف كالكا الأعجمية وبعدها واو مفتوحة مشددة ثم ياء ونون وياء في الآخر) ولاسمه قصة..

سبع بنات رزقت أمه، جميلات كالأقمار، كلما حملت دعت ربها أن يكون الحمل ذكراً، لكنه يأتي بنتاً، بناتها دمهن معجون بتربة سمراء، لكل واحدة غمّازة جميلة في أحد خديها.. عيونهن وطفاء واسعة تتلون أحياناً بلون دبس مدينتهن، وأحياناً تذكن بخضار عجيب، وكأن شاعر مدينتهن وصفهن بقوله:

(عيناك غابتا نخيل ساعة السحر..

أو شرفتان

راح ينأى.. عنهما القمر..

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء
كالأقمار في نهر..
يرجه المجذاف.. وهناً.. ساعة السحر..
كأنما تنبض في غوريهما النجوم..» (١)

رغم حلاوة البنات وخفة دمهن، وأجسامهن المشوقة كظباء الصحراء المحيطةبالمدينة غرباً، كانت حسرة الأم كبيرة على إنجاب ولد.

حقيقة هي حملت ثلاث مرات بولد.

الأول، أسقطته في الشهر الخامس، بعد أن مات أبوها فبكت عليه بكاء مر، وناحت نوح يمام حزين، فعافت نفسها الطعام والشراب أياماً فكان أن سقط الجنين إذا به ولد.

الثاني، أشهره التسع، وكانت قد نذرت إن ولدت صبياً أن تصوم شهراً عند طهرها من النفاس، وتطعم فقراء المدينة خبز تنورها، لكن الصبي ولد ميتاً، ولزمها النذر كما أفتى إمام المسجد لها.. ولأنها لا تُطيق الصمت، فكانت تخبز الخبز وهي تبكي وتُغني بآن واحد:

«قاعدة عالباب تصرخ..
«يا لطيف»
لا ني مجنونة ولا عقلي.. خفيف..
من وراء التنور
تناولني الرغيف
يارغيف الحلوة.. يكفيني سنة..»

وثالثهم كانت قد حسَّبت خمسة أشهر حمل، عندما دخل تيس الجيران لبيتها فجأة، اتجه لها، نطحها على بطنها، وكأنه مرسل لذلك الغرض.. أسقطت الجنين الذكر وناحت عليه كثيراً.. تخاصمت مع الجيران أسبوعاً ثم لم تستطع صبراً، صالحتهم، وبعثت لهم «كليجا بالتمر».

ولنعد لقصة اسم «كويني»..

عندما حملت به نصحتها إحدى جاراتها إن وضعت طفلاً ذكراً تدعوه اسماً غريباً جداً، ذلك كي لا يعرف الموت طريقه، فالموت يأخذ الإنسان والحيوان والنبات، لكنه لا يأخذ الأشياء.. ومن الأشياء الخيش، الذي يُدعى بلهجة مدينتها «كَواني» فنذرت ذلك.

عندما وضعته كان صغيراً فأسمته «كَويني».. رفض مسؤول الجنسية تسجيل اسمه الغريب، قائلاً: إنه لا يعرف كيف يكتبه.. لفَّت له عشرة دنانير، ودستها في يده وقالت له:

اكتبه كما تشاء، لكن لن أُغير اسمه..

كبر «كويني» صار عمره أربع سنوات.. تخاف عليه من الختان فيضعف ويوهن، لكن القوم نصحوها باستعجال ختانه إذ كلما كبر سيتزلم أكثر.. كان يوم طهوره يوماً مشهوداً.. أحاطته بآيات الرحمن.. وعلقت مصحفاً صغيراً على صدره وعلى رأسه وضعت خرزة زرقاء.. صيوانٌ أمام البيت أعد، وكانت ليلة أحيي بها ذكر الحكيم حتى الصباح، ونُحر عجلان.

صار في السابعة حان وقت الذهاب إلى المدرسة.. موكب جميل سار.. يتألف من البنات وأمهن، والأب وكَويني بالوسط كل منهما معتمر كوفية وعقال.. في المقدمة كان عيسى الطبّال وعبداصاحب الزمار يضربان ألحاناً مختلفة، مرّ الموكب على أزقة المدينة وجمع صبية كُثار في طريقه، عند باب المدرسة كان المدير والمدرسون والطلبة في استقباله.

كَويني كبر.. تعثر في دراسته مرات، وفاز مرات.. صار له شارب أخضر.. وبدأت شعيرات سود تنمو في لحيته حين ترك المدرسة في الصف الثالث المتوسط.

جاء يوم..

استلم «كَويني» أوراق الجندية.. كعادة الأمهات يزغردن عند ذلك، زغردت أمه وكأنها ديك يذبح.. تجبرت بالله واعتصمت بآياته تتلوها ليل نهار، أن يبعد «كَويني» عن الجهة الشرقية.. راحت تنذر النذور للرحمن «قعود موسم[٢] إن سلم كَويني» وقفت النار شرقاً، وعاد للسماء صفاؤها، عدا اللون الوردي الذي اعتادوه جنوباً.. أوفت أم «كَويني» بنذرها.. نحر قعود الموسم وأكل من لحمه الجيران وجيران الجيران، من فاته اللحم لم يفته المرق.

كث شارب «كَويني» جسمه المشوق ملأ البدلة النفطية اللون.. الفرحة تطغى على وجه أمه.. وبنات الجيران بدأ يدخل حساباتهن..

وكان يوم غاب به القمر.. أخذ كَويني..

صعدت أمه للسطح.. أزالت غطاء رأسها، جرت جديلتها وفتحت جيبها.. بكت مر البكاء ودعت ربها أن يُعيد لها ابنها سالماً، نذرت أن تذبح كل ما تملك من بط ووز، أن تبيع خواتمها والدبوس الذهبي في شيلتها وتتصدق بثمنها، عندما يعود «كَويني».

لم تمطر السماء رعباً كما أمطرت في تلك الأيام.. شيء لم يحدثه تاريخ ولا حكته روايات.. هي القيامة تقوم في كل شبر.

لم يهمها أن تموت أو تحيا.. همّها «كَويني».. و «كَويني» بعيد قريب.. بخندق تبرز منه بندقيته تحيط به أكياس الرملة.. يقتاته الجوع والبرد والخوف.. الأرض نار، والسماء نار.. والليل يواصل النهار.. والخنق والحقد يمطر من كل صوب.

ومثلما احتار الكثيرون في لفظ اسمه، احتاروا في مماته، بعضهم قال إنه مات أثناء الإنسحاب عندما رمتهم طائرات، يسمع طياروها الأغاني الجميلة، ويقولون بفرح إنهم يصطادونهم، كما تصطاد السمكة في برميل، في المقدمة سيارات الجند تكتلت، فتصادمت بها السيارات الأخرى.

البعض الآخر يقول إنه مات عطشاً وبرداً..

وبعضهم يقول إن جرافات كبيرة أكبر من أن تؤثر بها بنادقهم الهزيلة جرفت عليهم الرمل أحياء.. فماتوا وطمروا للأبد..

ساعاتهم لم تصل لذويهم، ولا بقايا أشيائهم، ولا كلمات بالصدر لم تنطلق.. ولكن وصلت ريح سموم(٤) محملة بأرواحهم.

أم «كَويني».. تملأ شوارع المدينة العتيقة لوعة ونداء تسير إلى النهر الكبير، تهمس للضفادع والطحالب(٥)، بسؤال مر: (أريتم كَويني؟).. عندما لا تجاب عليه.. تجمع الطمي تضعه على رأسها وتصرخ صرخات تشق الأفق.. «كَويني»....

الذي يعرفها يبكي لحالها، ومن لا يعرفها يعجب لهذه المجنونة التي تبكي من أجل خُبيشة..

٢٥/٣/١٩٩١م

الهوامش

١- مقطع من قصيدة أنشودة المطر لـ «بدر شاكر السياب».

٢- مقطع من أغنية لـ «ناظم الغزالي».

٣- هو صغير البعير الذي تغذى جيداً في فصل الربيع.

٤- ريح السموم هي الريح الحارة اللافحة.

٥- هنالك أسطورة سومرية قديمة تقول إن الأرواح لا تموت لكنها تنزل لقاع النهر.

قصائد قصيرة

* عصام ترشحاني

(١)

هاهي تكتبهُ بالدمعِ
على أبواب حدائقهِ
ترسمهُ مهجوراً بينَ الناسِ
ومحتمياً
بالوحدة، والأوهامِ،
وأشلاء قصائده..
هاهي تسحب مَن كفّيْهِ الخنجرَ،
والأوراقَ،
وبعض الأسماء..،
وتُعطيه رغيفاً
مسكوناً بالأطفالِ..
وزهرة قنديلٍ..
قمراً.. وفراشةً..
هاهي تسبقهُ للمقهى
تشرب قهوتهُ
تترك بعض ملامحها المجنونة في كأس الماء..
ثم تغادر نحو الشارعِ

حين تحسُّ بأنّ الشمسَ هناكَ،
تدور وحيدة...

(٢)

هذا المأخوذ بما أكتمهُ
يستوقف حالَ قيامتهِ،
شِعري..
وعليهِ يفتح قدرة خضرتهِ
كم علّمني ألواح العهدِ
وسيماء الأنواء..
كم بخّرني بالوردِ
وزنّرني
بأيادي الماء..
ألقى نيزكهُ في قلبي وطغى..
هذا الصوفيُّ المجنونُ
كتابي في الظلماء...

(٣)

إنهّ الآن على مرمى
ذراعٍ من دمي
إنّهُ الآن على
مرمى الشجرْ
يقرعُ الحلمَ،
وفي نبض النخيلْ
وطنٌ يذرف الحبَّ،
وأجراسَ المطرْ..

سوريا ١٩٩٧م

خرائط

* عبدالحفيظ الشمري

لم يعد هذا الكم الهائل من الخرائط.. المعلق منها، والمطوي مثيراً.. نشيطاً في إيقاظ أسئلتي عن هذا اللون الأزرق وذاك الأصفر.. والداكن.. والمساحات الخضراء. لكن أمراً مشوهاً يبقى لدي.. كيف للخرائط أن تجمع هذا العالم، وتطويه في أعطافها.

* * *

امتثالاً لمطلب المعلم وقفنا صغاراً، صفاً واحداً على شكل قوس.. رؤوسنا مرفوعة قليلاً إلى الأمام .. نحو الخريطة القديمة تلك التي يعلوها الغبار.. ندهش لقدمها.. ولكسل

«جماعة الجغرافيا» في المدرسة..! أم ترى أن الزمن هو من لاكها وطواها بلا دربة وإتقان؟!.

«خارطة الجغرافيا» مشنوقة أمامنا على الجدار.. إذ هي حل لتطواف أذهاننا بالقلق المدروس، والأسئلة عن اصفرار، وازرقاق .. وخضرة ضاربة.. وأخرى فاتحة الألوان ونهاياتها.. تلك هي البحار.. والمحيطات والخلجان، نهر وحيد يتلوى.. أودية فارغة.. ورمل عاصف مميت يوحي بالكآبة.. وطبقة ملونة بخضرة فاقعة، قال عنها: إنها المراعي الخضراء.. والسهول.. بل إن الجليد أبيض ناصع لا نعرفه، كان يُشير إليه دونما اهتمام.

لحظة أن تم اصطفافنا، وبشكل مقوس أمام (الخارطة) لم يحدثنا عن كروية الأرض إذ هي مربعة أمامنا على الورق والقماش.

عنق تلميذ في الصف يمتد قليلاً ليسأل عن لون داكن يحاذي زرقة البحار.. ماهو يا أستاذ..؟!

أجاب وهو يحدق في النافذة:

السلاسل الجبلية تلك التي.. وصمت.. ليعيد السؤال ملفوفاً بهذه الإجابة.. هم التلميذ ذاته أن يسأل عن لون آخر.. لكن صمته لم يشجع على الإقدام، فأعاد التلميذ عنقه إلى وضعه المحدق قرب السقف، وابتلع علامة الاستفهام.

وكوني جزءاً من هذا الطابور وعبئاً على هذا المعلم والفصل.. رفعت سبابتي معقوفة بذل.. لأسأل عن أحجار صفت بعناية.

قال: قبور الأجداد.. العظماء.. والقادة.. وكأن الأمر حدس.. لم يضف شيئاً آخر بل حرك (الخارطة) لتتوازن مع حافة الجدار.

لذت بصمت.. وابتعلت معه سؤالاً بحجم هواء الفصل.. لتلوكه ذاتي.. أللخرائط قدرة في تصوير قبورنا..؟!.. وما يدريك لعلي أرى نصل سيف جدي..؟ وغدارته، وبقايا حصون أوت إليها النساء منذ زمن..؟

❊ ❊ ❊

عصاته الرفيعة تُشير وبسرعة فائقة إلى زرقة الماء.. واصفرار الأرض.. وخضرة الأشياء.. والتضاريس، والسكان.. وقتامة الجبال.

وقف عند تعرجات خطوط سوداء، متعرجة.. قطب حاجبيه وأشار إليها وبصرامة واصفاً إياها بالحدود.

ولم تكد تمر لحظة هادئة على أستاذنا حتى قفز من دائرة صفنا من يسأله عن بحر فزوين.. والقلزم وقرطبة.. وزمناً لا نعرفه..

أسكته لكي لا يتداخل درس الجغرافيا.. بالتاريخ.. وشتم ذاته بمقت.. في يوم أحضر فيه هذه الخارطة القديمة.

.... لتعد ما شاء من الأسماء أمامه.. فهي ذات لغة مجهولة.. عصية على فهمنا.. وعلى لغة نجهد في وعيها.. إذ للخرائط لغة تتجمع فيها مجاهل الماضي، وخوف أستاذنا من عناء لوحته القديمة تلك التي تصنع لنا غباراً تفركه راحتا المستحيل ليتطاير على وجوهنا، وفوق رؤوسنا.

تردد في وصف أي سؤال منا.. لهلع.. وخوف من دخول التاريخ من النافذة على الجغرافيا.

قبل أن يلملم الخارطة بين يديه، وينصرف مكتفياً في وصف حالة الماء.. والخضرة.. لمح شفتي طفل ترسمان حالة سؤال.. وعينيه تتشبثان في الخيط الطويل وزرقته الخفيفة:

أجف هذا النهر يا أستاذ..؟! كاد الأستاذ أن يزيل لبساً يكتف الطفل في طابورنا المقوس.. ردعه عن هذا التعلق، وأشار إلى اصفرار موحش.. وطوى الخارطة بافتعال

مهدداً إن لم نعد إلى مقاعدنا، وننصت.. ونكف عن هذه الأسئلة.. سيفعل فينا مالا يسر.. ولن يرينا بعد اليوم خرائط عالم لا شيء ببهجة ألوانه.

الرياض – مارس ١٩٩٧م.

بطاقات ...

* طلعت سقيرق

نهار

أطيِّرُ قلبي غمامةَ عشقٍ
لتمطر حباً على كلِّ دارْ
لعلَّ الزمانَ يعيدُ الأمانَ
ويزهرُ في الطرقاتِ النهارْ
أحب انطلاقَ النفوسِ عطاءً
يوزِّعُ في العمرِ أحلى الثمارْ
أحبُّ .. أحبُّ..
وأمنحُ روحي
لشمسٍ تضمُّ الصغارَ
الكبارْ

النقيض

يأخذني القلب في كلّ الجهات
وتطويني الروح
أعيش لحظة البكاء والفرح

أدخل في الأبيض والأسود
هذا التداخل المرّ يذبحني
تستحيل الضحكة مشنقة
والمرح سكاكين
يعود القلب قتيلاً
وعلى باب الصدر والروح
ينقط حلماً ودماً وشيئاً من رماد..

الحيـاة

أجملُ أجملُ ما في الدنيا
أنّكَ تحيا..
فاملأ كأسكَ فرحاً واضحكْ
طيِّرْ كلَّ رؤاكَ حكايا..
يكفي .. يكفي..
أنّك تحيا..
أنّكَ تترك فوقَ رصيفِ العمرِ
خطاكْ..
أنّكَ تمشي .. تركضُ .. تحكي ..
تمطرُ تشعلُ فيكَ هواكْ ..
لا تتردَّدْ
حاولْ دوماً أن تتجدَّدْ ..
أجملُ أجملُ ما في الدنيا ..
أنك تحيا ..

أمنية

يا صديقي
يتسع العالم للجميع
فلماذا تدور حولي لاهثاً
تحاول أن تهدم كل ما أبنيه
ترتعش وأنا أكتب
تحترق إذا مدحني أحد الناس
هل ضاقت الدنيا إلى هذا الحد؟؟
هناك متّسع يا صديقي
يمكنكَ أن تكتب ما تشاء
وعندما تبدع حقاً
سأصفق لك من كل قلبي
وأضمك إلى صدري بحب حقيقي
هكذا علمتني الأشجار
وعلمتني الشمس التي لا تملّ العطاء
كم أتمنى أن تكون كبيراً
أن تفهم سرّ الحياة
أن تكون صديقي .. يا صديقي ..

دمشق ١٩٩٧م

اعتقال ضفيرة

* ندى الطاسان

فساتين صغيرة، وأثواب بريئة.. تلتصق متجمعة في دائرة توسطت الشارع الترابي الذي يشق الحارة المنسية، حيث تتعانق البيوت متجاهلة عزلة القرن العشرين.. وحضارة «صباح الخير يا جاري؛ أنت في حالك وأنا في حالي». ترتفع الأصوات الطفولية مع انحناءة شمس العصارى مختلفة حيناً.. ومتوافقة حيناً.. ومغنية حيناً آخر: «طاق طاق طاقية.. رن رن يا جرس.. محمد راكب على الفرس.. طاق طاق طاقية.. هيه.. هيه.. الدور عليك يا محمد».

- لا أريد أن ألعب هذه اللعبة.. لم لا نلعب عسكر وحرامية؟
- لا ما رأيكم أن نلعب حجلة؟
- أنا الأول..
- لا يا نورة أنا سألعب أولاً..
- لنعمل قرعة.. وننقسم إلى فريقين فريق البنات وفريق الأولاد.

اجتمعت الرؤوس منكوشة الشعر، والأيدي المزينة بالتراب حول محمد ونورة اللذين بدءا القرعة الغنائية «حجرة.. بقرة.. قال لي عمي عدي لـ عشرة.. واحد.. اثنين....»

- هيه.. نورة تبدأ.
- هذا غش، سنعيد العد..
- لكن يا محمد..
- إذن لن نلعب معكم..
- خلاص .. افعلوا ما تريدون، بشرط أن نلعب عروس وعريس بعد ذلك.

محمد يحب أن يكون العريس وليس لديه أي مانع من أن يلعب هذه اللعبة رغم أن جميع الأولاد يكرهونها ويفضلون أن يلعبوا مصارعة. ويقولون إن غناء «عليك سعيد ومبارك».. والتصفيق في حفلة زفاف كاذبة عمل ممل «لكنه يستمتع بذلك لأنه يتزوج كل يوم فتاة.. وهو أيضاً يعرف أن البنات الغبيات - كما يحب أن يطلق عليهن - يسهل خداعهن، وهو يعرف أنه إذا بدأ العد بنفسه سيكون هو الفائز بالقرعة، بدون غش طبعاً. «حادي بادي، سيدي محمد البغدادي، شالوا وحطوا كله على هذي».

- أرأيت؟ سيبدأ فريقنا.

رفع ثوبه، وشمر عن ساعديه وأخذ حجراً خط به بعض الخطوط والأرقام المتعرجة على الأرض، لتتصاعد اعتراضات نورة وبقية الفتيات:

- المربعات كبيرة كبيرة.. هات الحجر أنا سأضع الخطوط..

أحياناً وبذكاء الأنثى المتواري تحت الرموش الطويلة والأصوات الرفيعة والأيدي الضعيفة، تتمكن نورة وصديقاتها من السيطرة على الموقف، كما فعلت اليوم عندما تجاهلت نظرات الصبيان المتفحصة وأصواتهم المعترضة وأخذت الحجر وبدأت بالرسم على الأرض، ولأن محمد وأصحابه يريدون أن يلعبوا مع فريق الفتيات حتى يذوقوا طعم الفوز الذي أصبح غالياً مثل الآيسكريم المثلج الذي يبيعه «ليو الفلبيني» صاحب المحل الكبير ذي الأنوار الكثيرة الموجود في الشارع الرئيسي، والذي يطردهم كلما رأى ألسنتهم المكسوة باللعاب تلتصق بزجاج المحل وهو يقول:

- روح ولد.. مابي فلوس.. مابي أكل.

وهم أيضاً يريدون أن يمسحوا عار الهزيمة التي رماهم بها «فريق السهم الملتهب» في آخر مرة لعبوا مباراة في كرة القدم، وليس هناك أسهل من الفوز على البنات الضعيفات سريعات البكاء.

تطول ساعات العصر في أيام الصيف الحارة وتطول معها ساعات اللعب والمرح التي تنتهي في كثير من الأحيان بخلافات صغيرة تتشارك فيها الأيدي والأفواه حتى يأتي عم تركي، أو عم التركي كما يناديه الجميع ليفصل بين المختلفين ويعطيهم بعض الحلوى من دكانه في محاولة لإرضاء المظلوم ورشوة الظالم، لكن اليوم كان الاختلاف كبيراً، فلم يكن من المتوقع أن تفوز الفتيات الضعيفات على الأولاد الشجعان، وكانت نورة الضحية الوحيدة حيث سقطت على الأرض بعد أن اصطدم بها دحيم صدمة خفيفة لم تستدع كل البكاء والدموع التي ذرفتها:

– آه؛ بطني.. بطني.

نورة من أكثر الفتيات وقوعاً، لكنها دائماً تقوم بسرعة وهي تنفض التراب أو تمسح الطين عن وجهها ويديها وملابسها مبتسمة أو مقهقهة دون أي ألم، أما اليوم فقد عانقت دموعها والتصق جسدها بالأرض، وعندما جاء محمد ليساعدها على الوقوف شاهد البقعة التي لوثت فستانها الناعم وصرخ مندهشاً:

– دم .. لابد أنك جرحت..

نورة ازدادت رعباً وهي تتكئ على صديقتيها «منو و حصيصة» اللتين أوصلتاها حتى باب النزل، وأسرعت متسللة إلى الحمام حتى لا تراها أمها وتضربها لأنها قذرة، أخذت تبحث عن الجرح لكنها لم تجد شيئاً لدرجة أنها عوجت رقبتها لترى باطن قدميها. وعندما همت بتغيير ملابسها حتى تنظف البقعة وتغسل جسمها وترتدي ثوباً جديداً شاهدت بقعاً أكبر وأكبر منتشرة على ملابسها الداخلية، «يا إلهي.. هل ستموت؟ هل هذا هو انتقام «عافية ....» التي تهددها بها جدتها كلما همت بالمشاركة بالحديث وهي تصب الشاي لعواجيز الحارة؟، عادت الآلام تقتحم بطنها الجائعة، وهي تشعر بغثيان قاتل وخوف آسر، جلست على كرسي الحمام تطالع البقع المتزايدة التي لوثت ملابسها الداخلية والخارجية باحثة عن حل، فإذا كانت ستموت فإنها تريد أن تذهب بدون أن تغضب أمها وتزعجها بملابسها الملوثة، لم تكن تعرف أن الأطفال يموتون.. معقول كيف يعيش عم سعد العجوز وتموت هي الصغيرة؟ هل هذا هو الموت؟ دم يسيل حتى النهاية.. والله هو ليس بمزعج ولا يستدعي كل هذا الخوف والبكاء الذي يكثر في بيوت العزاء، الحمد لله آلام بطنها اختفت، تستطيع الآن أن تغسل ملابسها وترتدي غيرها حتى تموت نظيفة وتذهب إلى الجنة، لكنها ستفتقد أصدقاءها والمدرسة ولحظات اللعب وساعات الدراسة.. تجمعت

الدموع في عينيها.. لا تريد أن تموت حتى لو كان الموت سهلاً، لكن البقع التي لا تريد أن تختفي أنستها الموت والبكاء، وصوت أمها الغاضب الباحث عنها يقترب من الحمام:

– أين ذهبت هذه البنت؟.. «نوير.. نوير.. عساك الموت وينك فيه».

طرقاتها تلسع الباب، ونوير الصغيرة تزداد ارتجافاً مع كل دقة على الباب الخشبي المتآكل:

– افتحي الباب.. أنا متأكدة أنك لوثت ملابسك كالعادة.. قلت لك افتحي الباب وإلاّ كسرته على رأسك.

فتحت الباب باستسلام، فآخر شيء تتمناه هو الموت ضرباً.. كما أنها احتارت في هذه الآثار الدموية التي تأبى إلاّ أن تزيد، رائحة الدم مقرفة ولونه مقزز من الآن فصاعداً لن ترتدي ثوبها الأحمر ستقطعه،ترميه وربما تعطيه لأختها الصغيرة مزنة لأنها ستموت. لهجة أمها الغريبة أخرجتها من تخيلاتها:

– هاتي ملابسك سأغسلها أنا، وتعالي معي سأعطيك أشياء أخرى ترتدينها.. كبرت يا ابنتي.. صرت امرأة.

غافلها السؤال وتسلل من شفتيها المستسلمتين:

إذن لن أموت.. هل سأموت؟

ضحكة أمها طمأنتها، جعلتها تنسى الخوف والآلام وكل شيء.. أصبحت إمرأة تستطيع الجلوس مع أمها وصديقاتها وتشاركهن الضحكات الغريبة والهمسات الأكثر غرابة، وتستطيع الآن أن تتحدث وهي تصب الشاي لصويحبات جدتها.. وستصرخ في وجه إخوتها الصغار بمناسبة وبدون مناسبة و.. ستفك ضفائرها وتترك شعرها منسدلاً مثل أمها.. فهي كبيرة ويحق لها ما يحق للكبار!!

أختها لولوة التي تزورهم بين حين وآخر تجرجر أطفالها وشكواها وهي تريهم آثار الضرب ... على يديها وظهرها.. قالت لها بحسرة:

– يا حرام، ستنضمين إلى طائفة المهمومات.. سيزوجونك مثلي.

ومن قال أنها سستتزوج؟ ولماذا تتزوج؟.. كي تطبخ وتنظف وترتب وتبكي كل يوم وتشكي كل لحظة من الرجال وقسوتهم، كما أنها لا تريد أن تتزوج رجلاً مثل زوج أختها ذي العيون الحمراء والسجائر المحترقة والصوت العالي.. كم تكرهه؟ تكره نظراته التي تخيفها وكلامه الذي لا تفهمه.. وأشياء أخرى كثيرة ستنساها الآن، قد تتزوج رجلاً مثل

أبيها طيب وحنون.. يسمح لها بالخروج للعب مع الأولاد في الحارة مهما غضبت أمها.. ويشتري لها لعباً كثيرة!.

عمتها العجوز ... لا تحب أن يدخل أحد عليها في غرفتها المغلقة دائماً.. كانت تتصور أن عمتها هذه تمارس السحر، وأدواتها الغريبة في مكان ما في غرفتها المغلقة دائماً، أخيراً ستعرف سر هذه الغرفة فقد أصبحت كبيرة يحق لها دخول كل الأماكن الممنوعة، وقبل أن تستأذن عمتها في دخول الحجرة لطمتها بضحكة هستيرية قائلة:

– كبرت إذن !... ستلازمين المنزل مثلي وقد يعزلونك في حجرة مظلمة.

لأول مرة في حياتها تنتبه لأسنان عمتها المكسرة، ولشفتيها السوداوين.. وللتاجعيد الكثيرة المحيطة بعينيها، أمها دائماً تقول هامسة بعد كل صدام حول مسئوليات الطبخ والغسيل أن عمتها هذه «غير سوية»، لا تدري لماذا شعرت بقشعريرة شديدة؟ ولماذا أصرت أن تبتعد مسرعة عن يد عمتها؟ ولماذا تخيلت للحظة أن وجهها الذي ألفته منذ أتت للإقامة عندهم منذ عامين قد تحول فجأة إلى اللون الأحمر الدموي وأن عينيها مليئة بالنار الحارقة وأن أذنيها استطالتا بشكل كبير؟ يا إلهي.. عمتها تحولت إلى شيطان!

إنها تريد أن تخرج أن تبتعد عن هذا المكان، ستذهب لأصدقائها لتلعب معهم عريس وعروس، طالعتها أمها بنظرة مستغربة:

– إلى أين؟

– سألعب مع البنات، في الحارة.

– ومن سمح لك بالخروج.

– لكني لا أشعر بأي ألم.

– لن تخرجي..

انفجرت عمتها واختها ضاحكتين، وهما ترددان بصوت واحد «أصبحت واحدة منا، ستختفين تحت العباءة.. وتختنقين من كثرة الجلوس في المنزل..". أف.. هي لاتريد أن تتحول إلى عمتها التي تحادث الهواء ولا تريد أن تكون مثل أختها تصادق الدموع ولا تبغي الحديث عن الهم والغم والألم.. ثم إنها ستصر على الخروج للشارع لن تترك أصدقاءها ينتظرون، هاهو أبوها يفتح الباب بعد عودته من العمل.. إنه الوحيد الذي سيسمح لها بأن تفعل ما تريد، أسرعت إليه مستنجدة:

– يبه.. أمي منعتني من الخروج للحارة، رغم أنني لم أفعل شيئاً.

سينظر إليها ضاحكاً كعادته وسيعطيها بعض الريالات حتى تشتري له سجائر من دكان التركي، لتتسلل إلى حيث تنتظرها الوجوه البريئة الضاحكة. لكن يتجاهلها ويتحدث بهمس مع أمها وعمتها، لماذا ينظر إليها هكذا؟!..

- أبي.. هل أذهب لأشتري لك شيئاً من الدكان؟.

لا تعرف لماذا يطالعها؟.. ولماذا يومئ لأمها موافقاً؟..

- لا، لن تخرجي للعب بعد اليوم.
- لكن..

رد عليها صارخاً..

- قلت لك؛ لا.. ألا تفهمين؟

أسرعت إلى إحدى الحجرات العلوية مبتعدة عنه وعنهم وهي تلملم دموعها، هاقد بدأ يكرهها كما يكره أختها وعماتها.. ما أصعب أن تكون كبيرة.. لكم تتمنى لو أنها ليست بامرأة.

دقات سريعة توقظ نافذة الغرفة ومشاعرها المتعبة.. ألقت بنظرة مسروقة إلى الخيال الصغير المتطلع إلى النافذة:

- نوير.. نوير.. ألن تخرجي حتى نلعب معاً؟ سأعطيك قطعة حلوى أخذتها من دكان التركي...

نظرت إليه بحسرة وهزت رأسها رافضة، وأغلقت النافذة بغضب مكبوت وهي تسمع أغاني الفتيات السعيدة «بريلا بريلا بريليله.. اليوم العيد تعشينا.. تعشينا فاصولية واللحمة المسلوقية..».

معلقة للغياب

* فادي الخلف

الرحيلُ انتقامٌ من السرِّ
والأمنيات الصغارْ
وإذ تغربينَ يموتُ النهارْ
تصيرُ المواقيتُ .. مَحْضَ انتظار
تصيرُ الخرافةُ بيتاً
من الشعرِ – يزحفُ نحو الرمادِ
ليحْفرَ قبراً
ستطمرُهُ الريحُ بعدَ القصيدةْ –
راكباً صهوةَ الأُفْعُوَانِ
الرَّحيلُ .. اعترافْ

من السُّحبِ والأُقحوانِ ...
بحكمِ الترابْ ،
ارتجافٌ من النورِ
شنقٌ الضِّفافْ
وخوفٌ من القُبَل الهائجات
وتسبيحةٌ للجفافْ
ففيْمَ الدموعُ..؟
ولستُ السَّرابَ الذي تنزفينْ
.. ولستُ سوى حائطٍ لخيوطِ العَناكبِ
في حُجرةٍ أَغْلَقَتْها الحروفْ
إلى المُنتهى ..
قُبيلَ الرحيلِ أحوكُ مُعَلَّقَةً للغيابْ..

الرياض ١٩٩٧م

الحصاد - الفصل الثاني

* سليمان الحماد

من وجوه عديدة.. تختلف مزرعة «أم الدسم» عن بقية المزارع المجاورة لها، بل والكثير من المزارع الأخرى، فهي قائمة على جرف وادٍ زراعي قديم، فيه «غيل» يجري في الشتاء أبداً، وفي الصيف يجري كل يوم قبيل الأصيل وحتى اشتداد الحرارة من ضحى الغد. ثم تحوّل هذا الجرف الممتزجة تربته بالطمأ والغرين الرملي والغثاء مع مرور الأيام واختلاف جغرافية مساحات من الوادي وما كان يحيط به من بساتين ومزارع ومساكن وأراضٍ بور، تحول بعوامل الزمن وحرائق الحرب وانهيار حواجز السيول إلى أراضٍ غير مستوية وأخاديد تقطعها عرضاً وطولاً.

إلاّ أن مدة تعطيل «أم الدسم» بعد حروب الدرعية لعدة سنوات وهي تتعرض خلالها كل صيف لحرارة الشمس اللاهبة وزيادة الطمأ والغرين شتاء جعلها تمتاز بعد تسويتها وإحيائها – من جديد – بتربة زراعية مرتفعة الخصوبة، كذلك أتاح لها موقعها وسط البلدة أهمية أخرى، أما سعة رقعتها فأمر جعل منها محط رغبات ذوي النفوذ وأصحاب الأموال

وأعيان البلدة من الذين يهتمون بامتلاك المزراع واقتناء الخيول العربية المطهمة، والقطعان من الخراف النجدية التي يشبّه طعم لحومها بلحوم الغزلان البرية. غير أن عبدالكريم الجد الأكبر للميمون، وقد اشترى مزرعته هذه خلال الحملة الأولى لحرب الدرعية بقيادة «طوسون» ثم أفنى عشر سنوات من عمره في إصلاحها؛ أوصى بأن تكون لمن يحييها ويفلحها من أولاده وأحفاده وخلفهم. وقد أسرّ إلى ابنه المنصور قبيل وفاته في العام ١٢٣٤هـ، بأنه يتمنى أن تكون هذه المزرعة لأسرته ابناً عن أبيه وحفيداً عن جده. وقال اسموها «الميمونية أم الخير» بعد أن يعود الحق، ويزهق هذا الباطل، يا بني قتروا أو جوعوا ولا تبيعوا. لذلك، لم يبعها أحد من أجداد أو أحفاد أسرة الميمون رغم تعرض الأسرة إلى ما تعرضت له الأسر النجدية من الفقر والعوز والتشرد آنذاك، وبرغم تثمينها بمبالغ مجزية ومرتفعة بالمقارنة مع أقيام المزراع الأخرى، في أوقات انحط فيها العقار إلى الدرك الأسفل من الأثمان.

إن تعاقب هذه الأسرة الطيبة على مزرعة «أم الدسم» قبل أن تحترق، ومن ثم بعد إعادة إعمارها جعلها من جنان الدنيا، تنضح بالشهي من الفواكه والخضر والحنطة وتفور بالماء القراح وينعم عريشها بالظل الظليل والمنظر الخلاب والثمار الدانية، حتى قال الميمون ذات مرة: إن الجلسة [1]في هذا العريش تشفي العليل.

إنها لم «تهمّل»[2] منذ أكثر من مئتي سنة سوى سبع سنوات أو أكثر بقليل حين أحرقت مع ما أحرق من منازل ومزارع في العام ١٢٣٣ -١٢٣٤هـ، وتوفي مؤسسها عبدالكريم الميمون في ذات العام عن عمر ناف على التسعين سنة وكان ابنه المنصور في العاشرة من عمره يومذاك.

وكما تضم مزرعة «أم الدسم» معظم أنواع التمور والفواكه، مما تشتهيه الأنفس، والعديد من الحيوانات المختلفة مما يشبع الجائعين ويسر الناظرين، فإنها تمتلئ بالعشرات من أنواع الطيور. إنها أكثر المزارع المجاورة لها طيوراً، والكثير الكثير من هذه الطيور أليفة، أو تكاد. وليست هي فقط طيور العريش التي لا تغادر أشجاره وبركته الظليلة، ولكن كافة طيورها لا يكاد يغادر منها عدداً. حتى الطيور البرية أو المهاجرة إذا وقعت بها مرة تصبح أليفة، وتعيش كطيور المزارع والحقول الأخرى. وكأنما هي قد توالدت ونشأت بها. إن الطيور المتخلفة عن الأسراب المهاجرة تحط الرحال في «أم الخير والدسم» وتختلط

بطيورها تذوب فيها وتمتزج كما تمتزج الشعوب المهاجرة بالشعوب الأخرى، وتستوطن معها إلى الأبد.

إن هذا التكاثر المهيل لأنواع الطيور هذه؛ يعود لأسباب كثيرة، لعل من أهمها: أن الجد المنصور منذ أن كان يعمل في مزرعته هذه هو وابنه عبدالله. قد منع الصيد على أبنائه، إلاّ من صيد حمام البئر رغبة في رحيله عن البئر بصفة نهائية. ثم منع الصيد على أفراد الأسرة بعد تكاثرها. بل وعن أبناء الذين يأتون إلى هذه المزرعة من أقاربهم، في الرياض أو عالية نجد أو القصيم أو الإحساء، أو من اصهارهم من نواحي الحجاز أو جنوب أو شمال الجزيرة العربية. وإن كان هذا الحكم لم يعد يسري بشكله الصارم، في غفلة المنصور، بعد أن شاخ وهرم على بعض الأشقياء من أطفال الأسرة وأقاربهم. كعبدالسلام وإبراهيم والحميدي وعلي وعواض وسنان وحاسن ومسعد، الذين حين يجتمعون في المناسبات وهي كثيرة - يعيثون - براءة- في أنحاء المزرعة «بنبابيطهم»[٣] يصطادون طائراً ليطير ألف. إن هذا الصيد، لا ينقص من طيور «أم الدسم» عدداً. ولا يجعل «الذائر»[٤] منها كالحجل والصفارى والدرجلان والدخّل والحمام يغادرها. بل إنها تتكاثر حتى أضحت هذه المزرعة مثالاً في البلدة بل في وادي حنيفة بأسره ومضرب المثل حتى أطلق عليها البعض «مفرخة الوادي» ولولا أن اسم «أم الخير والدسم» كان أقدم إذ رافق هذه المزرعة منذ إنشائها لتحولت إلى «مفرخة الوادي» ولكن لكثرة ما ينحر فيها من خراف للضيوف وغيرهم سميت بـ «أم الدسم» ولما يفيض منها من خير للقاصي والداني من أسرة الميمون بل والفقراء من أهل البلدة الذين يعمهم خيرها زمن الحصاد أو زمن الصرام[٥] سميت بـ «أم الخير» وكان المنصور لا يدعوها إلاّ بـ «أم الخير» إذ أن اسم «أم الدسم» إطراء لكرمه وجوده، وهو يكره الإطراء. لذلك، تحول اسم مزرعة «أم الدسم» إلى «أم الخير»، لكثرة تداول هذا الاسم وعلى الخصوص بين أقارب الأسرة، وقد عرفت باسم «أم الخير» حيناً ثم «أم الخير والدسم» وقد غلب اسم «أم الدسم» عند غير أهلها.

وربما رأى المنصور - بعد أن تقدمت به السن - أحد هؤلاء الصغار، يصطاد بنباطته، فغض الطرف عنه، لمعرفته بقلة ما يصطاده، زيادة على أن النباطة لا تزعج الطيور أو تدفعها للفرار من المزرعة سيما إذا لم ترَ الرامي.

إن «النباطة» لا تحدث ذاك الصوت الذي تجفل أو تفزع منه الطيور، كصوت بنادق

البارود أو صوت المقلاع[٦]، ولأنه يدرك أن «صكمة»[٧] أو حصاة صغيرة لن تدفع بأي من هذه الطيور إلى ترك المزرعة. وكثيراً ما يردد مقولته الحكيمة: إن الإلفة تجمع الشتات، وإن الاعتياد يذهب الوحشة.

إن الماء سر الحياة وقد اكتشف الطير مما اكتشف في هذه المزرعة هذا السر -بحكم الحاجة- كما اكتشفه الإنسان الأول وهذا سبب آخر من أسباب تكاثره واستيطانه «أم الدسم».

أما الحمام «القميري» فله شأن آخر، إذ تكتظ به البئر الكبيرة مما يكدر صفو مياهها بريشه المتساقط عند كل طيران أو وقوع، أو تساقط أفراخه بين آن وآخر. زيادة على ذلك، فإن سعي الأفاعي بحثاً عن قوتها بين أحجار طوي البئر[٨]، يزيد من تساقط البيض وهذه الفراخ. ومع أن الميمون وأهل بيته وضيوفه لا يشربون. من ماء البئر الكبيرة هذه، إلاّ نادراً، إذ ينزحون ماء الشرب من «ركية البيت[٩]» وهم يعلمون أن ماء البئر الكبيرة أحلى، إلاّ أن ميزة ماء الركية أنه أنظف وأصفى. إن المسافة بين البئر وبيت النخل حيث الركية لا تزيد عن مئة متر، لكن ماء البئر أحلى بكثير وليس هذا بغريب فالكثير من المزارعين وغيرهم يبدعون البئر[١٠] فلا تكون حلوة الماء ثم يحفرون أخرى بقربها فتكون قراحاً كالمطر. «فهذا عذب فرات وهذا ملح أجاج» وذاك من حكمة الله وحسن تدبيره جل شأنه.

إن الميمون وقد تأذى من «حمام القميري»[١١] الساكن هذه البئر، قد صار يكافحه على مدار العام، وفي فصل الصيف بصفة خاصة، يكافحه بالحبالات والمقلاع والصراقيع التي يتولى أمرها الصغار، زيادة على أرشية السواني وسروحها وغروبها التي تتخطفه وقت الصدر - السني-، ولا تترك له ولا لأفراخه مجالاً للخروج أو الدخول إلى أعشاشه. وقد اتخذ مابين أحجار الطوي من فتحات، أماكن يظنها آمنة لمأواه وأعشاش صغاره.. ولم ينقص من أعداده ما تأكل منه الأفاعي، أو ما يسقط من أفراخه وبيضه في البئر.

وقد تعلم حمام «القميري» مع تعاقب الأيام والفصول: متى عليه أن يُغادر هذه البئر، ومتى عليه أن يعود إليها. فهو يدرك بفطريته وقت عمل السواني، ووقت توقفها. إنه ليأتي جماعات وفرادى من أعالي النخيل، ورؤوس الأشجار العالية كالتين والأثل، وشراذم قصور الخراب[١٣] فيتهاوى في البئر في نفس الدقيقة التي تتوقف فيها السواني عن العمل، كما

يتهاوى ورق التين في اليوم الخريفي العاصف، كل قد عرف مكان عشه وأفراخه!!. وحين يشدون على الطرش[١٤] للصدر مجدداً. ويعلقون عليها يخرج الحمام من البئر أفواجاً، محدثاً ما يشبه وشيش الرياح تضرب وجه الغار في الجبل الكبير. وبعد لأي اهتدى الميمون إلى طريقة رحل معها القميري عن هذه البئر إلى القلاع والحصون المهجورة، والقريبة من أم الدسم؛ كبرج سعود المطل على البلدة من جهتها الشرقية.. وبرج سمحان من الجهة الشمالية. واهتداء الميمون إلى تلك الطريقة جاء فيما يشبه المصادفة، عندما أغلق كل الفتحات الموجودة في «طوي البئر» حين قام بترميمه في فصل الشتاء. حيث لا أعشاش ولا بيض هنالك.

على أن القميري رغم هذا وفقده لسكنه الأصلي وأعشاشه، لم يهجر المزرعة وبقي مع طيورها التي تملأ أعشاشها شجر الأثل والتين والشرفات العالية للقصور القديمة وكرب النخيل العيدان[١٥] أو الميتة خوافيه[١٦]. إن الطيور لتدرك كيف أن هذا النخل لا يثمر وبالتالي لن يصعد الشمال[١٧] ولا الصرام إلى أعلى النخلة حيث العش الآمن.

كما تختار معظم الطيور شجر الأثل[١٨] كي تبني عليه أعشاشها لارتفاعه وعدم حاجة المزارع أو غيره للصعود إلى أعالي هذا الشجر بتاتاً، وبالتالي ثبات العش حين هبوب الرياح لتشابك وتقارب أغصانه الكبيرة والصغيرة وقوتها. أما الطيور التي تبني أعشاشها بتؤدة وصبر بين أغصان وأوراق شجر الليمون فلأسباب عدة منها: أن أوراق الليمون لا تسقط كلها في الخريف كبقية الأشجار، وإنما يسقط المعتل منها فقط، وأن أغصان شجرة الليمون متشابكة وذات أشواك حادة، وعندما يبني الحمام أو البلابل أو الدخّل أعشاشها بين أغصان وأوراق شجر الليمون، فإنها تأمن على بيضها من الأفاعي وفراخها من الطيور الجارحة، وبصفة مأمونة حين يكون العش وسط الشجرة. إن الصقر أو الحدأة التي تهوي على الشجرة لاختطاف فريستها تمنعها إن لم تمزقها الأشواك. إنها لا تصل إلى العش أما الصقر فقد يُصطاد حين يحاول الوصول إلى وسط شجرة الليمون وأشواكها الحادة. وهو لا يضطر إلى ذلك في الغالب إذ يخطف فريسته حتى من الجو.

وتجد هذه الطيور على كثرة أنواعها وأعدادها في أم الخير والدسم أكلها بسهولة وفي متناولها في كل وقت. إذ تتغذى صيفاً على العنب والرمان والتين والتوت والخوخ والسفرجل مع شيء من الطحالب والحشرات. أما الشتاء فتأكل من خشاش[١٩] الأرض

وحشراتها الصغيرة الطائرة منها والزاحفة وذوات الأقدام والطائر منها، كالجخاخ والجراد الأخضر والفراشات البيضاء الصغيرة. وكذلك العلق والسرو وأم أربع وأربعين والكثير مما يعجز عن الهروب أو الاختفاء. كما تتجمع أنواع الطيور والعصافير - بصفة خاصة - وتحوم وتقع وتطير كالجراد قبيل غروب الشمس في «الدوسة»[٢٠] تلقس من حب عيش البر المتناثر بعد درس أو هرس السنابل، غب موسم «الدواس» وتتناقر ثم تطير وتحط على ماء الساقي الطويل، وعلى بركة العريش وما حولها. تأكل وتشرب في أمان وحبور. وقد تعجب المنصور حين رآها ذات أصيل وقد اختلطت بعضها مع بعض فقال مبتهجاً:

- حتى الطيور من ظهرالسلطان عبدالعزيز[٢١] ما عادت تطير من الأرض، تأكل وتشرب في أمان وحبور، أقبل وأقبل الخير معه. الله يعزه وينصره.

وكانت طيور البلدة قد هاجرت - غير بعيد - إبّان إحراق الدرعية، إلى القرى المجاورة لها، كعودة الدرعية والعلب والملقى والعمارية وأبا الكباش، من الشمال الغربي والجبيلة والعيينة وسدوس ونزوى شمالاً، إلاّ أن معظمها نزل مع وادي حنيفة يسير مع الغيل والنخيل إلى عرقة والمهدية والعريجا ومنفوحة والمصانع والحائر من الجنوب الغربي حتى وصل البعض منها إلى منطقة الخرج.

فيما بقي القليل منها في المزارع القريبة التي لم يطالها الحريق. ويقول المنصور إنه عندما عاد لإحياء مزرعة أبيه عبدالكريم الميمون لم ير بها عش طير واحد، أو خضرة أو ماء، فالبئر الصغيرة قد طمرت، والكبيرة للبشر ولا الطير يشرب من مائها بل إن الماء قد اختفى تحت الأوشاب والأخشاب من عدة السواني والحيوانات الميتة المرمية بها. أما تلك الأشجار التي كانت الطيور جذلاً تمرح بين أغصانها وأوراقها الخضراء فأضحت أعواداً كرؤوس الشياطين تحيط بالنخيل المحروقة السوداء. وقد مال بضعها إلى بعض، كتمايل الراقصين في أهازيج السامري[٢٢] لولا أنها لا تتحرك. وزاد المنصور وهو يتذكر ويروي لابن عمه الشيخ حمود وبعض من أقاربه ومعارفه الذين جاءوا للسلام والتهنئة بعيد الفطر المبارك لذلك العام قال:

- حين رجعت من الرياض التي مكثت بها سبع سنوات وأشهراً إلى مزرعتنا أم الخير، لم يكن عمري تجاوز سبع عشرة سنة. ولم أكد أعرفها لولا معالمها وقربها من الحامي الذي مايزال قائماً رغم إزالة بعض حدوده ولولا معرفتي

التامة بالشوارع المحيطة بها يوم كنت مع أترابي نلعب فيها الكعابة والخطة وعظيم لاح وغير ذلك من ألعابنا اللاهية الصغيرة . فقد هدم البيت والسور وحرق النخل والأشجار ونتنت البئر من الحيوانات التي أسقطت بها ميتة وحية، ووجدتها أكثر ترويعاً وسوءاًمما وصفها العبدي لنا .

قال الشرهان وكان أحد الموجودين:

– ولكن كيف عمرت هذه المزرعة بمفردك وفي مثل سنك ذاك ؟!

قال:

– لم أكن وحدي.. لقد استنجدت بخالي، الذي عاد قبلي بسنة إلى بيته ودكانه، فاستأجرنا ثلاثة من «الحرفية»[٢٣] الذين وفدوا على البلدة مع المئات غيرهم للعمل في إعادة أعمار البيوت والمزراع دون مكافآت غير ما يأكلون في بطونهم. لقد كان الناس جوعى. وكنت جلبت معي من الرياض جمل ابن عمي العبدي مع حمارين استأجرتها لهذا الغرض وبدأنا في متح الماء وإخراج الأوشاب من البئر بالجمل لقوته ولغربه الكبير، وأذكر أن الغرب كان يصب في «اللزاء» بالقليل من الماء وبالكثير مما يعلق به من عظام المواشي، وأخشاب عدة السواني وغير ذلك، وكنا كلما نزحنا البئر ونضبت ماؤها، تركناها لتجم[٢٤] يوماً أو بعض يوم، ثم نزحناها مرة أخرى، وهكذا حتى نظفت البئر وبدأت تصفو مياهها، ثم حفرناها زيادة وأخرجنا ماتراكم بها من تراب. بعد ذاك أعلقنا على الحمارين وصرنا ننزح البئر بالحمارين والجمل معاً، ثم ركبنا الكارة الأخرى للجمل وبدأنا العمل على الكارتين ولم تصف ولم نشرب من مائها إلاّ بعد أربعة أشهر. وكنا في أول الصيف، وكانت بعض النخلات والشجيرات التي في مطامن الأرض، تعيش على مطر الشتاء، وفيها بقية من حياة، فبدأت مع ما نستخرجه من ماء البئر «تبرض»[٢٥] ثم أطلع النخل واخضرت بعض الجهات التي وصلها الماء بما بذرناه فيها من برسيم أو زرع مع ما انبتته الأرض من حشائش وشجيرات فواكه كانت نويها تنام تحت الأرض فلما ارتوت الأرض ربت واهتزت وأنبتت ما كانت تختزنه منذ سنوات سبع.

قال المنصور:

– الحمد لله، كل شيء الآن أقوى وأحسن وأثمر مما كان.

قال المشفوح:

– لقد تعبت يا أبا عبدالله حتى عادت أم الخير إلى ماكانت عليه، فصارت أم الخير بحق وحقيق.

قال علي العماني – وكان يتذكرها جيداً:

– بل هي الآن أفضل مما كانت عليه ألف مرة. لقد عملت بها قبل الحرب ملحافاً[٢٦] عند عبدالكريم، رحمة الله عليه.

فرد المنصور بقوله:

– هذا بفضل الله، ثم بفضل ولدي عبدالله وابنه الميمون فهما اللذان غرسا البطين، والطرف الشمالي للحيالة وألحقا بها أم الدسم، حيث كانت فقط الجزء المسمى بـ «أم الخير» كما زاد من أشجار الخوخ في الجزء الشمالي للحيالة والرمان والعنب جهة بستان جارنا البصري.

فعلق المشفوح مبتسماً:

– إن المزارع تتقدم وتكبر كأصحابها بعرقهم وجدهم، وقد أصبحت مزرعتكم «ديرة»[٢٧].

فرد المنصور وقد اعتراه الخوف:

– قل ما شاء الله.. قل ما شاء الله!!

فقال الشيخ حمود:

– يا مشفوح[٢٨] مادمت على اسمك مشفوحاً فلا تغفل عن ذكر الله.. قل ما شاء الله.

قال سعيد الحلبي:

– إنني منذ قدمت إلى هذه البلدة وأنا أعرف المشفوح ولم أصب بعينه التي يخوفني الناس منها.

قال الميمون:

– دعه الآن يذكر الله.. ثم نسأله لِمَ لم «ينظلك»[٢٩] حتى الآن؟

فسارع المشفوح يطمئن المنصور والحاضرين بقوله:

– ما شاء الله.. أتخاف وأنا آكل من سفرتك. ما شاء الله.. ما شاء الله.

قال المنصور:

- يُقال إنها لا تأتي إلاّ من صديق والله أعلم.

❋ ❋ ❋

وكان حاسن ابن سلامة الطفل الوحيد من بين هؤلاء الأطفال الذي لا يؤذي الطيور ولا يتعرض لها برميها أو إفساد أعشاشها. بل إنه يحب أصواتها وحفياً بذلك إلى درجة يشغل معها المنصور ثم ابنه عبدالله، فمنذ أن تطأ قدمه المزرعة ينصرف عن أقرانه ويتجه إلى الميمون يسأله عن هذا الصوت وعن ذاك ومن أي الطيور مصدره.. حتى أصبح أكثر خبرة من الميمون نفسه. سأل الميمون مرة:

- ماهذا الصوت الذي لا أسمعه كثيراً.

قال الميمون وكان يريد التخلص من أسئلته الكثيرة:

- هذا صوت البلبل يا حاسن.
- كلا يا عم.. ليست أصوات البلابل هكذا!!
- ومن أدراك؟

قال أحد الأولاد - مقاطعاً - وقد تجمعوا على الهجور(٣٠): يدعي أنه يعرف أصوات وأنواع الطيور يا خالي:

- يا عم إن البلابل تغني كالغرغرة.
- صدقت .. هذه أصوات الصعو.
- الصعو أدق من هذه الأصوات وأجمل.
- إنك تعرف أكثر مني يا حاسن.
- لقد سألت عمي المنصور مرة فقال: إنه صوت الهدهد.
- صدقت.. لقد ذكرتني هذا صوت الهدهد.
- هناك بعض الأصوات لا أسمعها إلاّ في الحيالة وأخرى لا أسمعها إلاّ في البستان.
- هذا صحيح، فإن للبستان سكانه من الطيور وللحيالة سكانها.
- قال عمي المنصور إنه يعرف كل أصوات الطيور، وتعلمت منه التفريق بين أصوات الكثير منها.

قال أخوه سعد ضاحكاً وقد تناهى إليهم صوت الديك:

- وما هذا الصوت؟

- هذا صوت مؤذن..

قال الميمون:

- هل سألت أبي عن الطيور التي تعيش في الحياله. أو سألت جدي.

- نعم، فقال إن الطيور البرية.. مثل الحجل والحمام والقطاء والغرانيق قد تقع على رؤوس الأشجار والنخيل، لكنها لا تقع في أرض المزرعة.. إنها تقع في الأرض البراح كالحيالة.

- إذاً تعرف الطيور التي تعيش في المزرعة!

فقال أخوه سعد:

- إنه لا يعرف يا عم، ويمنعنا من صيد الخضاري ويقول إنه لا يؤكل.

قال حاسن:

- سمعت أن الجد المنصور يقول هذا.

قال الميمون:

- الخضاري ليس به لحم كالحمام وغيره.. ريش وعظم وعلى قلة لحمه فهو غير مستساغ، ولكن قل لنا يا حاسن. ما الطيور التي تعرفها وتعرف أصواتها من طيور المزرعة.

- إنني لا أعرف إلاّ القليل وهي كما ترى كثيرة جداً..

- أجل يا بن عمي طيور «أم الخير والدسم» كثيرة.

- ولكن أعرف أن الحمام والعصافير تعيش في الحيالة والمزرعة وأن الهدهد والبلابل والدخل والخضاري والصعو تعيش في المزرعة.

قال الميمون:

- ما هذا الذي نسمعه الآن.. أهو صوت البوم؟

قال حاسن:

- إن البوم من طيور الليل يا عم وليس له وجود أو صوت بالنهار.

- وهذا الصوت. أهو صوت البلبل؟

- إنه يشبه صوت القبرة ... صوت البلبل كالمنادي بين جبلين أو المنادي في بئر؛

صوته يتردد.

– أهو صوت القميري.

– القميري صوته أطول.. وهو بين صوت البلبل والدخل. صوت الدخله به صفير كالعصفور. إلاّ أنه أقل مدى.

– وهذا الصوت المتردد السريع صوت ماذا؟

– هذا صوت الحريرا(٣)

* * *

وتقع مسئوليات وأعمال مزرعة «أم الخير» على عاتق الميمون بمفرده.. منذ مرض والده ومن ثم منعه لجده المتعب من القيام بأعباء وأعمال المزرعة حين بلوغه الرابعة والتسعين من عمره... إنه منذ عشر سنوات وهو القائم على هذه المزرعة. وإن استعان بالخادم صندل فيما يتعلق بالطرش والغنم والجملين والحصان من سقي وتعليف ورعي، كما عهد إلى الكالف(٣٢) حيان بأن يروس الماء ويساعده في العزق وحصاد القت(٣٣) وملاحظة أحواض الأشجار من عزق وتعريق(٣٤) وإحاطتها بالكوال وتسميدها وتسويتها. وعهد إلى الملحاق سعيد الجنوبي ما يتعلق بالبئر من صدر ومحّال وغروب وأرشية وسرح واكتاب وخلافه. ومع ذلك فهؤلاء الثلاثة ليسوا في حقيقة الأمر سوى مساعدين له. فهو يعمل مع كل هؤلاء الثلاثة. يقف بنفسه على عمل كل منهم. فتجده مرتين إلى ثلاث مرات في اليوم يتفقد عدة الصدر فإذا وقع «ثقل»(٣٥) في البئر أخرجه بنفسه وإذا انقطعت إحدى العراقي(٣٦) أو «انبتر» جزء من حبالها استبدله بجديد وإذا انقطع السريح فإنه يعقده مرة أو أكثر من مرة أمام الملحاق حتى يتعلم كيف يعقد السريح عقدة لا تنحل ولا يقصر منها السريح إذا عقد أكثر من عقدة. فيختلف طول الرشاء عن طول السريح فيتدفق الماء من الغرب أو تنقص كميته قبل أن يصل إلى اللزاء. كذلك يتولى إصلاح الدراجة التي ينحل مسمارها والمحالة التي تسقط أو «ترقل»(٣٧) إحدى أسنانها كما يقوم بتشقيص(٣٨) المحال ووزن الجواشن(٣٩) منها كي تتآلف أصواتها وتتحد نغمتها مما يجعل صوت الملحاق وهو يغني منسجماً مع أصوات المحال فيطرب وتطرب الطرش فيدب الحماس في الجميع، فلا يشعر الملحاق أو الشخص الذي يصدر بالنعاس إن كان الصدر ليلاً ولا بالتعب إن كان نهاراً.

كما أن الميمون يتفقد الدبش والماشية ويحرص على سلامتها من الأمراض. بل إنه كل

يوم يسأل الراعي أين مفلاها وأين رعت وهل وردت الماء. كما يعالج المصاب منها والهزيل ويقدم لها المريس[٤٠] مع القليل من الشعير ويجبر المنكسر ويكوي المريض. ومرة رأى أحد الخراف «يضلع»[٤١] فنظر إلى ساقه فلم يجدها مكسورة. فشاهد ورماً وعلم أنها ملدوغة. فعالجها أمام الراعي صندل: وهو يحادثه:

- ألم تلحظ أن هذا الخروف كان يعرج؟.
- كلا ياعمي.
- هذا لأنك لا تتفقد ماشيتك.
- بلى يا عمي.
- إذاً كيف لم تره.. أظنك لو رأيته لقلت لي، أليس كذلك؟
- نعم. ولكن لم يكن يضلع في الصباح عندما سرحت بها.
- هل تعلم ما أصابته.
- لا يا عمي.

فقال وهو يفحص ساق الخروف:

- هات الخوصة[٤٢].
- سم يا عمي «وناوله الخوصة».
- أوه.. إنها أفعى .. هذا ملدوغ منذ ساعة أو أقل.

ثم شق الجرح بالخوصة فسالت قطرات متتابعة من الدم الأسود.. فقال:

- انظر يا صندل إنه السم؛ لم يسر في جسد الخروف بعد وإلاّ...

فقاطعه «صندل» وقد امتزج خوفه مع نبرة صوته:

- وهل يموت الخروف من لدغة الحية أو العقرب يا عمي؟.
- كما يموت الإنسان.. اسمع يا صندل؟
- نعم يا عمي.
- لا ترع بالبهم بين الأشجار الرملية. إن العشب الذي تحت هذه الأشجار لا يخلو من الأفاعي والعقارب.
- مثل ماذا يا عمي؟
- مثل شجر الحرمل والجثجاث والشفلّح. ألا ترا أن تحتها الكثير من الدحول..

- بلى ولكن أليست هذه الدحول مساكن للجراذي. إنني أراها دائماً تخرج منها وتعود إليها.
- ولكن الأفاعي تجول فيها وأحياناً تأوي إليها بل وتأكل جرذانها كذلك.
- هل رأيت ثعبان الصل في حياتك.
- لا يا عمي.

ثم ربط ساق الخروف وقال:

- راقبة يا صندل فإن انتفخت ساقه زيادة أخبرني. فإن لم تجدني فذكه(٣).

كما كان الميمون يعزق الأرض مع الكالف حيان وكثيراً ما يروس معه الماء أحياناً؛ علاوة على مسؤلياته الأسرية، وإشرافه على أعمال البيت في المناسبات العائلية. فما يمر شهر إلاّ ومناسبة عائلية وغير عائلية تقام في مزرعة أم الخير والدسم، بل تقام مرتين إلى ثلاث خلال أشهر الصيف. حيث يأتيهم كل أسبوع أو أسبوعين ضيوف من أبناء العمومة والخؤولة حتى أصهار ابناء عمومتهم يأتون إليهم.. إنهم لا يأتون دائماً دون دعوات. إذ كثيراً ما يدعو المنصور أخوته وابناء عمومته وأخوة الميمون وأقاربه وربما أتوا للإطمئنان على صحة الجد المنصور وقد عرف الجد بالكرم والسخاء حينما كان هو القائم على شئون المزرعة. ولهذا فإن الماشية التي يراعاها ويعلفها ويقوم على شئونها الخادم صندل ليست للتجارة وإن كانوا يبيعون منها الثلث أو النصف أيام عيد الأضحى إلاّ أنها مخصصة للزائرين لهم من الرياض وللمناسبات العائلية كالزواج والختان والسماوة(٤٤) وقد ذبحوا منها أربعة خراف خلال قدوم خال الميمون الذي جاء مع أسرته من إحدى قرى المحمل وقيض(٤٥) عند أخته أم ريحانه وزوجها الميمون.

ورغم مشاغل الميمون هذه، فإنه يقوم على خدمة ورعاية جده المنصور دون أن يترك لأحد أخوته أو أبناء عمومته هذا الشرف الرفيع. فهو يرى أن لا واجباً يعدل بر الوالدين وهو لا يرى في ذلك منّة أو معروفاً.

والحق أنه حتى في حياة والده عبدالله كان شديد الحفاوة بجده، وكما قال له أبوه عبدالله:

- إنك يا ميمون أقربنا لأبي.
- كيف يكون الحفيد أقرب إلى جده من ابنه.

- إن فيك من خصاله الكثير
- إن كان بي من خصال طيبة فقد ورثتها منك ومنه يا أبي.
- إنك لأكثر مني حلماً. وإنك لأصبر
- لا أراني أكثر منك يا أبي.
- بل وأكثر جلداً .. وتستعين بالإيمان على مشاق هذه الحياة..
- أرجو ذلك، ولكن..
- كلنا يا ميمون مثلك في الإيمان إن شاء الله، لكنك وأنت ولدي، أحلم مني وأصبر على مكاره الحياة، إنك لم تجزع حين ذهب الجدري بابنتك هيله، ولم تيأس حين انفجر الصنع(٤٦) وهدمت السويل البئر وطمستها ونحن لا نملك حينذاك شروى نقير.

إلاّ أن هذا الشبه والاشتراك في كثير من خصال الجد المنصور . ليس هو سبب هذا البر والرعاية التي يوليها الميمون لجده المنصور، وليس لوقع المصيبة والخسارة والوحدة التي تلت وفاة عبدالله على أبيه المنصور، ولكن لجبلة نفسه وهو لم يزل يذكر وصية والده عبدالله بأبيه المنصور وهو على فراش المرض ذلك اليوم الكئيب وكان الوقت عصراً:

- أوصيك يا ولدي بجدك.. الله.. الله.. لا تغفل عنه.
- إنك بخير إنشاء الله.
- إن شاء الله.. فإن أخذ الله أمانته ومتُ وأنت حي.. فلا تدع موتي يمته.

هكذا قال عبدالله لابنه الميمون، وإن لم يمت ذلك اليوم. لكن هذه النصيحة والوصية مازالت كامل تفاصيلها تعيش في ذهن وعقلية الميمون إنه لم ينس والده. ولم ينس هذه الكلمات.

- معاذ الله. أن أدعه.. و..

فقاطعه والده بقوله:

- لابد أنه سيفقدني وسيغم كثيراً إن أنا مت.. وإن لم يظهر ذلك. فهو كتوم لايشكو.
- ما هذا التشاؤم يا أبي.
- أردت أن لا تدعه يشعر بأن لا أحد يهتم به بعدي. أعلم أنك تهتم به قبل وبعد مرضي ترعاه وتخدمه، فلا تتراجع عن الاهتمام به.

- لا تتحدث هكذا يا والدي.. ستشفى إن شاء الله، وستوالى برك بوالدنا المنصور.
- إنني لم أشعر بمثل هذا المرض من قبل، وعلى كل حال، فلست بالخائف من الموت، فقدر الله نافذ، وأرجو أن تكون ميتتي على الشهادة(٤٧)

لذلك غضب الميمون عندما سأل زوجته أم ريحانه عن «المضرّب»(٤٨) الذي يجلس عليه جده منصور في العريش.. وهل يبس بعد غسله أم لا؟ قالت أم ريحانه:

- إنه لم ييبس بعد.
- كيف، أولم تغسليه منذ أمرتك بذلك؟
- بلى.
- إذاً كيف إلى الآن لم ييبس؟!
- إنني لم أنشره إلاّ بعد صلاة الظهر، حين «أصحت الشمس» أما الصباح فكان الجو غائماً وبه رذاذ.
- وكيف يجلس جدي الآن.
- هل طويتم فرشة العريش.
- لا.. ولكنه يتعب حين يجلس على الروميه(٤٩).
- والجاعد(٥٠).
- لا فرق.. أسمعي.
- أمرك.
- إذ لم ييبس قبل المغرب فانشريه مرة أخرى منذ الصباح الباكر. أودعيه مكانه.. والآن هاتي «مضربّي» لأفرشه على الرومية ليجلس عليه جدي.

* * *

اعتاد المنصور أن يقضي سحابة يومه في العريش، يصحو آخر الليل ويتهجد إلى ماشاء الله، ثم يشرب قهوته ويصلي الفجر، ويبقى في مصلاه حتى شروق الشمس، بعدئذٍ يذهب إلى العريش، فيتناول إفطاره، ثم ينام قليلاً، وفي الضحى يصلي صلاة الضحى، ثمَّ يذهب بعدها إلى الوادي. أو يتمشى في المزرعة وعندما يعود بعد صلاة الظهر ينام نومة القيلولة. أما بعد العصر فيجلس مع بعض أقاربه الذين يأتون من الرياض بين الحين

والآخر للإطمئنان على صحته. أو يجلس مع بعض أصدقائه كبار السن يتذاكرون أيامهم الخوالي ثم يأوي إلى البيت مساء، وقد مضى عليه هكذا عشر سنوات منذ أن بلغ الرابعة والتسعين من عمره ومنعه الميمون من العمل بالمزرعة حفاظاً على صحته. إنه الآن في الرابعة بعد المئة ولم تزل حواسه وقواه سليمة.

وكان أن اشترى له الميمون فراشاً من نوع المضرّب وهو فراش من القطن المجلل بقماش «القطيفة» خيط على القطن على شكل مربعات صغيرة. اشتراه الميمون من سعدون القطان أحد الندافين المعروفين بحي الفوطة بمدينة الرياض. إذ له سابق معرفة به عندما اشترى منه «دوشق»[٥١] لم يندف لجودته خلال ثماني سنوات. اشتراه مقايضة بتنكة من التمر المطروق في رميلة البيت.

لم يتخلف الجد المنصور عن هذا الترتيب اليومي إلاّ لعارض صحى، أو لإقامة وليمة من الولائم التي تقام في هذا العريش في مناسبات عدة.. حتى بعد عودة الميمون وزوجته وأولادهما إلى بيت الديرة، يظل المنصور في المزرعة بين العريش وبيت النخل. مع ابنه عبدالله والخادم صندل.

❋ ❋ ❋

يختلف بيت النخل عن بيت الديرة، على أن لكل منهما ميزات تجعله أفضل من الآخر في وقت سكناه. فبيت النخل أكبر مساحة وأكثر حجرات. علاوة على أن النخل يعتبر متنفساً له ومكاناً مخصصاً للضيوف. وأن أسرة الميمون لا تسكن فيه سوى ثلاثة أو أربعة أشهر في العام وهذه الأشهر هي من بعد لقاح النخل وحتى انتهاء الصرام، وهو موسم الرطب والفواكه بأنواعها. وتعتبر هذه الأشهر عمر الصيف، إذ تبدأ الحرارة في الوصول إلى ذروتها، ثم تعود إلى معدلها الربيعي. وفي هذا الوقت يأتي «أهل الرياض» إلى وادي حنيفة لينعموا بالماء الرقراق في غيلانه، والهواء البارد في بساتينه الوارفة الظلال وفواكهه الدانية القطوف. ما شاء لهم أن ينعموا.

أما العريش وفيه يجلس الجد منصور سحابة نهاره - كما تقدم - حيث يمر عليه بين الحين والآخر ابنه عبدالله وحفيده الميمون وأبنائه. ففيه تقدم ولائم المناسبات العديدة. ولهذا فليس في بيت النخل مجلساً أو «روشن»[٥٢] كما في بيت الديرة. ولكن به عوضاً عن «الروشن» أو المجلس، ديوانية صغيرة تتسع لأفراد الأسرة ليلاً أو نهاراً حين تلجئهم رياح

الصيف العاصفة أو روائح الصيف(٥٣) المطرة في أوقات غير محددة أو معلومة.

وفي بيت النخل، عدا هذه الدوانية الموقد(٥٤) وهو أكبر مساحة من موقد أو مطبخ بيت الديرة، وفيه مستلزمات وأواني الطبخ، إلاّ أنه يتميز عن مطبخ بيت الديرة بوجود الصينية الكبيرة ذات الحلقات الست وهي تتسع لذبيحتين أو حاشي صغير، وهي تخرج من المطبخ وتُعاد إليه من بابه الذي يفتح على النخل والمفصل ليتسع لها.

ويتبع هذه الصينية، سفرة من الخوص، دائرية قطرها أربع أذرع خصفتها الخالة أم خير الله –أم الخير– ومررت من خلالها شريطين أو ثلاثة من قماش الديباج الأحمر بعرض خمسة سنتميترات وقطر السفرة نفسها. بين كل شريط وآخر خمسون سنتيماً. وقد صنعت الصينية هذه إبّان ازدهار الدرعية في الدور الأول للدولة السعودية، ويذكر المنصور عن ابيه عبدالكريم الذي عاصر الدور الأول للدولة السعودية أنها صنعت إبان حكم الإمام عبدالعزيز بن محمد بن سعود. وإن الذي صنعها هو أبو عمير الصلبي ويُدعى ناجي الخلاوي. وكان من أمهر الحدادين الذين يصنعون السيوف والرماح من الحديد الصلب والأواني النحاسية الكبيرة.

عدا هذه الصينية وسفرتها والقدر الحجري(٥٥) الكبير، فإن مطبخ النخل لا يختلف في بقية اوانيه عن مطبخ بيت الديرة.

وفي هذا البيت غرف ثلاث أخرى سوى المطبخ والديوانية. أما بطن الحوى(٥٦) فهو أصغر وليس به كبيت الديره مصابيح، وهو من دور واحد إلاّ أن له «حجاء» أرفع من حجاء بيت الديرة بزيادة أربع أذرع. وينام الميمون وأولاده في سطوح هذا البيت بينما ينام المنصور وابنه عبدالله والخادم صندل في العريش، وقد ولد خمسة من أولاد الميمون في فصل الصيف في بيت النخل هذا، بينما ولد ثلاثة منهم في فصل الشتاء في بيت الديرة وكانت الأم تؤرخ لميلاد أبنائها بذلك. أما عبدالحميد فهو آخر من ولد في هذا البيت، ومن عادة آل الميمون أن يقترحوا عدة أسماء ويتركوا لكبير العائلة اختيار ما يراه مناسباً أو الأنسب في نظره من هذه الأسماء، وكان من رأي الميمون وزوجته سلمى أن يسمى الابن عبدالله على اسم جده إلاّ أن عبدالله رأى أن يكون اسمه المنصور على اسم والده. وحين اتفقوا على اسم المنصور قال الجد المنصور:

– أحمد الله على أن رزق ابني بهؤلاء الأحفاد السبعة.

قال عبدالله:

- إن أحفادي بهذا المولود بلغوا ثمانية.

قال المنصور:

- أحمد الله على أن رزق ابني بهؤلاء الثمانية في اثنتي عشرة سنة.

قال الميمون:

- نريدك يا جدي أن تؤذن في أذنه اليمنى وتقيم في أذنه اليسرى.
- اسميه لا بأس.. ولكن ليس باسمي، حين يتوفاني الله أطلقوا اسمي على أول مولود لكم.. أو لأولادكم من بعدي.

قال عبدالله:

- كما تريد.. أطال الله عمرك في طاعته يا أبي.

ثم ذكروا عدة أسماء تداولوها بينهم. فيما قال المنصور:

- أتقيمون وليمة كالعادة.

قال الميمون:

- إن أقاربنا لم يُسافروا إلى الرياض، إلاّ منذ خمسة عشر يوماً، وقد ذبحنا لهم «الطلي» الجبر [٥٧]

فقال والده عبدالله:

- تلك زيارة، وهذه «سماوة».. والحمد لله، الخير كثير والدنيا رغد، أعز الله الإسلام وأطال في عمر الشيوخ[٥٨] قولوا آمين.

قال المنصور:

- آمين.. صارت الدنيا رخاء وأمن على يديه، أثابه الله وجعلها في ميزان أعماله.. قولوا آمين.

قال ابنه عبدالله وحفيده الميمون:

- آمين.. آمين.

وتابع الجد المنصور حديثه:

- ليس مع الكبر استطاعه، وإلاّ لعزيت عبدالعزيز في وفاة ابيه الإمام عبدالرحمن.

فقال ابنه عبدالله:

- الله المستعان.. رحمة الله عليه.. إن من هو في مثل سنك معذور.

فأكمل حفيده الميمون قائلاً:

- مئة وأكثر من عشر سنوات، عسى الله أن يختم لك برضاه.قال آمين، ثم تابع، كان بودي.. لكن ليس في اليد حيلة «هو حاضر وإلاّ غازي».

قال ابنه عبدالله:

- لا أدري.

ثم تحول الحديث إلى موضوع الوليمة حين قال الجد المنصور:

- أقول: «حطوا عزيمة»[٥٩] ونادوا أعمامكم أهل الرياض.. وخالكم هنا وعياله ولا تكبرونها.

- وش بتسميه[٦٠] - قالها أحدهم.

- إن أراد أحد منكم، أبوه أو جده أن يسميه فلا بأس، وإن «لزّمتوا»[٦١] علي فإذا جاء وقت السماوة سميته.

قال الميمون:

- لن يسميه إلاّ أنت أو أبي.. أطال الله في عمركما.

- زين.. ولكن لا تدورون[٦٢] بالولد عليهم يوم السماوة حتى لا يضعوا على صدره «قروش»[٦٣] حنا بخير، نخسر عيال أعمامكم وأخوالكم ليش ؟!

قال عبدالله:

- إذا وضع الشخص منهم ربع أو نصف ريال مهوب «مخسره»[٦٤]

- تعرفهم ما يحطون ريال أو نصف ريال، أقل ما يحط الواحد منهم فرانسي.. والفرانسي اليوم ينفع.

* * *

كان اليوم يوم جمعة، ويصادف اليوم السابع لميلاد عبدالحميد، لذلك حرص الميمون على أن يكون العريش جاهزاً قبل الآذان الأول لصلاة الجمعة. وقد استعجلهم المنصور بقوله:

- الجمعة عيد المسكين.. فلنذهب للمسجد الجامع مبكرين قبل الأذان الأول.

لذلك ساعد الميمون الخادم صندل في «قشع» العريش وكنس أرضيته ثم فرشه بالحصرات أولاً وبعد ذلك جاءوا بالرومية من ديوانية بيت النخل حيث تحفظ هنالك

للمناسبات ثم فلّت[٦٤] على أحصر أربعة ثم فرشت بجوارها الزولية الصغيرة وصفت المساند والمراكي والجواعد، ومضرّب الجد المنصور.

وبدا العريش مع حفيف النسيم ورقرقة ماء البركة وأصوات الطيور وتدلي عناقيد العنب العارضي الأحمر والطائفي الأبيض مع سقوط أشعة الشمس بين الفتحات الصغيرة على أرضيته متحركة ومتلألئة كعقود من الجنيهات على صدور الجميلات في تناغم مع أصوات الخرير والطيور يحركها النسيم في غير عنف ولا سكون. بدا العريش وكأنما هو من مجالس غرناطة في الأيام الأخيرة للعرب المسلمين هنالك. ولكن دون مجون.

* * *

لم يعتد الميمون على شمل [٦٥]عناقيد العنب عن العصافير وغيرها من الطيور فلا والده عبدالله ولا جده المنصور اعتادا ذلك، بل إن المنصور حين كان يعمل في المزرعة إبّان نشاطه وتحمله للعمل قال لابنه عبدالله:

- لا تشملوا شيئاً من الثمر ولا تضعوا الأشباح[٦٦] في الصنيعة أو الزرع.
- ولكن طيور المزرعة كثرت هذه السنة وستأكل المحصول.
- ألم تسمع بالمثل القائل: يأكل الطير ويبقى خير.
- بلى، وسمعته منك كثيراً.
- إذاً دع الطيور تأكل.. وأنك لعلى أجر في ذلك إن شاء الله.
- كما تريد يا جدي.
- عليك أن تشمل النخل وعناقيد العنب وتضع الأشباح في الزرع حين يأتي الجراد أما الطيور فلو أكلت الربع أو الثلث فإن الباقي فيه بركه إن شاء الله. إنها ذوات أكباد رطبة، ولك الأجر على ما تأكل من خير الله.

* * *

بعد صلاة الجمعة وقد حضر بعض الأقارب من الرياض والبعض الآخر من البلدة لم يزد عدد الضيوف والأقارب عن ثمانية أشخاص، لذلك قال الميمون لزوجته أم ريحانه:

- ماذا أعددت يا أم ريحانه.
- الخير.. الحمد لله كل شيء موجود.

- الحمد لله.
- طبخت أنا وأم الخير الذبيحة ومعها الجريش والقرصان(٦٧).
- لكن ضيوفنا قليل نصفهم سيذهبون لزواج ابن مروان.
- وكيف لم تخبرني ؟
- لم أعرف إلاّ قبل الصلاة بساعة.. حين دعاني ابن مروان.
- خير إن شاء الله هل أجفو(٦٨) الأكل في البادية أم ذبيحة بدلاً من الباديتين، أم أفرغه في الصينية.
- نقدم الأكل في الصينية لثمانية أشخاص!!
- لو وضعنا الذبيحة في البادية، والأكل في الميقعة(٦٩) ما رأيك.
- لا .. لا.. الذبيحة والأكل في البادية.. أفضل.
- كما ترى.

ثم قال لها:

- عندما نحمل الأكل إلى العريش أقفلي الباب على الصغار لا يفشلونا(٧٠).

«وكأنهم ماذا قواعيشة»

- أمنعم كلهم؟
- كلهم .. إلاّ عبدالسلام وإبراهيم.. فسوف «يباشرون»(٧١) علينا كالعادة.
- أبشر.

* * *

كان عبدالسلام في الثامنة من عمره وإبراهيم لم يكمل السابعة بعد.. وقد وقفا على الضيوف وهم يأكلون. فعبدالسلام يومئ بقطعة قماش في يده اليمنى حتى إذا ما تعبت أعقبها بيده اليسرى لينش الذباب والفراش، وإبراهيم قد وضع إناء الماء على راحة يده متسمراً في مكانه ينقل بصره بين الضيوف ليبادر بمناولة الماء لمن يؤشر إليه. وهو لولا حركته بالماء لوقع من طول الوقوف أو النعاس والتعب.

قال المشفوح:

- يا أبا عبدالله هذه هي المرة الثالثة في هذا الشهر الذي نحضر فيه وجبة مثل هذه

قال أحد الحضور مقاطعاً:

- عسى هذا طبعهم.. وحنا من ربعهم[٧٣].

قال المشفوح:

- قصدي سؤال المنصور .
- اسأل يا شرهان .
- لم أر هذه العناقيد تنقص وقد أكلنا منها كل مرة.
- قل ما شاء الله.
- ثم اسـأل ابني عبـدالله أو ابنه الميمـون أمـا أنا فـقد تفـرغت لنفسي وطلب الخـير والمغفرة من ربي، لم أعد اشتغل في غير هذا .

قال أحد الحضور:

- أمد الله في عمرك فيما يرضيه يا عماه.
- آمين.

قال الميمون:

- يا شرهان؟!
- نعم
- أنت تعرف أننا نقطف ما يلي الطيور أما عناقيد العريش فنتركها حتى يكتمل نضجها لأن الطيور لا تدخل إلى وسط العريش.

فقال ضاحكاً:

- لقـد نسـيت وإلاّ فـقـد ذكـرني والدك عـبـدالله بهـذا في المرة الماضـيـة.. ولكنني شيّبت[٧٤].

قال المنصور:

- ما أكثر ما تنسى يا شرهان، وما أكثر ما تسأل.
- نعم شيبت ولكنك على المائدة عن عشرة من الشباب.

فضحك مرة أخرى وقال:

- ها أنت تمزح وأنت في المئـة والعـشـر سنوات. ولكن قل لي كـيف تدخل الطيـور العريش وأنت فيه تنهمها[٧٥] طول النهار.

فأشار أحدهم إلى إبراهيم فمد له الماء. وقد[٧٦] كح المنصور فظن الشخص أنه شرق.

فقال:

- أعط الماء لجدك المنصور. لقد نظلته [٧٧] يا شرهان.

قال المنصور:

- كلا.. اشرب.. الماء لطالبه[٧٨].

وبعد أن شبعوا لم يقوموا عن المائدة في انتظار أن يكف[٧٩] الشرهان.

قال الميمون ضاحكاً، وهو يعرف أن الشرهان لا يشبع ولا يقوم عن المائدة.

- تفضلوا اغسلوا أيديكم .. الشرهان ماسمى[٨٠] إلاّ آخرنا.

قال الشرهان:

- ولم العجلة..

قال المنصور:

- كل يا شرهان.. إنك لم تأكل معنا.. فأنت تتكلم كل الوقت.

قال:

- صدقت وأنصفت.

فقام الضيوف إلى الساقي يغسلون أيديهم بالماء والطين ومن ثم يمسحون أيديهم وأفواههم بأطراف شلحانهم.[٨١]

قال الشيخ حمود وهو أكبر الضيوف..

- وأين المولود يا أبا ميمون.

قال المنصور:

- روشته [٨٢] أم خير الله.. صباح اليوم، فلفحه البرد.. وهو يعطس ويكح فقلت لا تأتون به حتى لا تزيد عليه الحمى.

- وهل أسميتموه يا عماه.

- نعم .. أسميناه عبدالحميد.

هوامش

١- الجلسة: الجلوس.

٢- يُقال نخل «همال» أي المهمل المتروك.

٣- النباطة، من أدوات الصيد التي يستعملها الأطفال.

٤- الطيور الذائرة: الحذرة.

٥- الصرام: آخر جني التمر وهو قطع قنوان - عذوق- النخل.

٦- المقلاع، حبل طوله حوالي المترين نسج في وسطه قطعة من القماش أو الخصف لوضع الحصاة أو الحصباء ثم يومئ به النهام - الرامي- ويطلق أحد طرفيه لتنطلق منه الحصاة.

٧- الصكمة: حصاة النباطة.

٨- طوي البئر: جدار البئر وقد بني من الحجر فقط. وبشكل هندسي عجيب.. وهناك في نجد وفي غيرها من القرى الزراعية بعض الآبار التي بنيت جدرانها منذ مئات السنين، ولم يسقط من أحجارها شيء حتى الآن.

٩- الركية: بئر صغيرة في البيت.

١٠- يبدعون البئر: يحفرونها لأول مرة.

١١- القميري: نوع من الحمام البري.

١٢- الصراقيع: لعبة للأطفال.. تصنع من قنوان النخل.

١٣- الخراب، يطلق على الجهة الغربية من مدينة الدرعية. مع حي الطريف.

١٤- الطرش: حيوانات المزرعة.. وما يتعلق منها بالصدر، متح الماء بصفة خاصة.

١٥- العيدان: النخل الطوال.

١٦- خوافيه: قلوبه.

١٧- الشمّال:بتشديد الميم هو العامل المختص في تشذيب النخل وتعديل قنوانه وتشويك عسبانه وتلييف جذوعه الخ، والصرّام هو الذي يقطع القنوان " العذوق" - مفردها قنو- وقت الصرام وأحياناً يكون هو نفسه الشمال.

١٨- يستخدم شجر الأثل لصلابته وقوته في عمل أبواب المنازل ودراج ومحّال السواني وسقف البيوت، ومقابض الأدوات الزراعية..الخ

١٩- الخشاش، الحشرات أيضاً، والجخاخ حشرات تشبه الجراد.
٢٠- الدوسة: مكان الدياسة، حيث تداس السنابل ليفصل العيش عن السفير - الذي يتحول إلى تبن بعد ذلك.
٢١- السلطان: الملك عبدالعزيز فيما بعد - رحمة الله عليه.
٢٢- نوع من الغناء والطرب النجدي «ينشد في ليالي السمر» وبذاك سمي السامري. ويشتهر وادي الدواسر بأدوار السامري والتنويع فيها.
٢٣- الحرفية: العمال، والكلمة مأخوذة من الحرف. لذلك فهي تطلق على كل عامل غير البناء فيطلق عليه أستاد أي أستاذ البناء.
٢٤- جمت البئر: عاد منسوبها من الماء بعد نزحها.
٢٥- تبرض: تورق.
٢٦- الملحاق: مساعد الحرفي (العامل).
٢٧- ديرة.. أي بلدة ويقصد أنها أصبحت كالبلدة لكبرها واخضرارها.
٢٨- المشفوح: عكس القنوع.
٣٩- ينظلك: يصيبك بعينه.
٣٠- الهجور: وجبة خفيفة من تمر ولبن، تؤكل بين الوجبات.
٣١- الحريراء: أنثى العصفور.
٣٢- الكالف: هو الحرفي أيضاً (العامل)
٣٣- ألقت: البرسيم.
٣٤- التعريق، استخراج عروق الثيل (النجيل) من الأرض خلال عزقها.
٣٥- الثقل: حصاة تربط في غرب الماء ليغطس في الماء فيمتليء قبل أن يرفعه الحيوان.
٣٦- العراقي- بفتح العين- : ذنوب الغرب.
٣٧- ترقل: تهتز
٣٨- تشقيص المحالة: وزنها على محورها وتنعيم صوتها حسبما يريده العامل الذي يغني مع صوتها، غناء خاصاً "بالصدر" -أي متح الماء من الآبار.
٣٩- الجواشن: مفردها جوشن ، وهي المحال الكبار التي تخرج منها الأصوات وتتآلف كالموسيقى بعد وزنها «دوزنتها»

٤٠- المريس: التمر مع الماء.
٤١- يضلع: يعرج.
٤٢- الخوصة: نوع من السكاكين كالجنبية - من الأسلحة القديمة-.
٤٣- ذكه: اذبحه قبل أن يموت حرجاً.
٤٤- السماوة: وليمة تقام عند تسمية المولود أو المولودة.
٤٥- القيض هو الصيف. وقيّض، صيّف، قضى وقت الصيف. ومنه المقياض وهو التمر في أوّل نضجه.
٤٦- الصنع: المسيل.. جداول صغيرة تصب في المزارع إبان المطر.
٤٧- منيتي: وفاتي.. على الشهاة : أن أنطق الشهادتين عند وفاتي.
٤٨- المضرّب: فراش مبطن بالقطن.
٤٩- الرومية: سجادة (زولية) كبيرة صناعتها غير عربية.
٥٠- الجاعد: جلد الخروف.. يدبغ وينظف ويستعمل للجلوس أو النوم.
٥١- دوشق: فراش.
٥٢- الروشن: كلمة غير عربية الأصل وتعني المجلس في الدور غير الأرضي (الدور الأوّل. أو الثاني).
٥٣- روائح الصيف: السحب الممطرة. تأتي وتذهب في سرعة يقول المثل العربي «سحابة صيف عما قليل تنقشع».
٥٤- الموقد: المطبخ.
٥٥- الحجري: اسم يطلق على القدر الكبير الذي يتسع للذبيحة أو للذبيحتين أو أكثر.
٥٦- تسمى ساحة البيت بالمصابيح إذا كان بها أعمدة أو ببطن البيت، إن لم يكن بها أعمدة.
٥٧- الخروف الجبر: الخروف الدسم الكبير.
٥٨- الشيوخ: لقب من ألقاب الملك عبدالعزيز، رحمة الله عليه.
٥٩- حطوا عزيمة: أقيموا وليمة.
٦٠- وش بتسميه: ماذا ستسميه؟!
٦١- لزمتوا: أصررتم.

٦٢- لا تدورون: لا تطوفون.

٦٣- كان يدار بالطفل يوم تسميته على الحضور من أقاربه فيقبله كل منهم ويدعو له بالصلاح والاستقامة، ثم يضع مبلغاً ما على صدره بين لفائفه، وهي عادة بدأت تنقرض. ويطلق على هذا المبلغ «رفاعه».

٦٤- لن يخسّر: وفلّت.. بسطت.

٦٥- شمل العنب: تلف عناقيد العنب حين ينضج بالقماش حتى لا تنقرها أو تأكل منها الطيور.

٦٦- الشبح: خيال على هيئة إنسان ينصب لإبعاد الطيور عن الثمر.

٦٧- الجريش والقرصان من الأكلات الشعبية المعروفة.

٦٨- أجفوا الأكل: أفرغوه في الصحون.. والبادية أم ذبيحة: والماعون الذي يتسع لذبيحة.

٦٩- الميقعة: ماعون قديم من الخشب.

٧٠- لا يفشلونا: لا يخجلوننا.

٧١- يباشرون علينا.. يخدموننا.

٧٢- طاسة الماء: إناء الشرب.

٧٣- عسى هذا طبعهم وحنا من ربعهم.. مثل شعبي عسى أن يكون هذا ديدنهم، ونحن من جماعتهم أو ضيوفهم.. أو من أصدقائهم.

٧٤- شيّبت: كبرت.

٧٥- تنهمها: تذودها.

٧٦- كح: سعل.

٧٧- نظلته: أصبته بعينك.

٧٨- الماء لطالبه مثل يقال. أي إن الماء لمن طلبه أولاً.

٧٩- يكف.. يقف عن الأكل.

٨٠- ما سمى إلاّ آخرنا: لم يبدأ إلاّ بعدنا.

٨١- الشلحان: الأكمام - أكمام الثوب - وكانت طويلة ، نصف متر أو أكثر.

٨٢- روشته: سبحته - غسلته.